TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

„...Dacă, îndeobște, se admite astăzi că «cinematograf» [illegible] seamnă nu numai artă, ci și industrie», în concepția noastră istoria cinematografiei universale este mai ales istoria [illegible] cleștării dintre avînturile artei și frînele industriei, istoria eternei opoziții dintre talent și business, istoria zborurilor de atîtea ori frînte ale celor ce refuzau să se frîngă...

Aceasta este «istoria filmului în capodopere» pe care ne propunem s-o dezvăluim cititorului, o istorie în care «disecția analitică» nu împiedică vocația epică; aplicăm, deci, și în volumul de față, metoda verificată în *Romanul unui film* «Cetățeanul Kane» (1978) — și anume îmbinarea comentariului critic cu eseul, relatarea evenimentelor cu reconstituirea faptelor prin mijlocirea documentelor și mărturisirilor.

După «romanul unui film», încercăm să realizăm acum «romanul istoriei filmului...»".

TUDOR CARANFIL

Editura Meridiane

Lei 25

VÎRSTELE PELICULEI

Coperta de: VICTOR MAŞEK

Foto pe coperta II:
1. NANUK, ESCHIMOSUL (Robert Flaherty, 1922).
2. OPINIA PUBLICĂ sau PARIZIANCA (Charles Chaplin, 1923). Cu Adolphe Menjou.

Foto pe coperta III:
1. KINOGLAZ — CINEOCHIUL (Dziga Vertov, 1924).
2. RAPACITATE (Erich von Stroheim, 1924). Cu ZaSu Pitts şi Jean Hersholt.

Foto pe coperta IV:
CRUCIŞĂTORUL POTIOMKIN (Serghei Eisenstein, 1925).

În interiorul cărţii: 84 ilustraţii.

TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

O ISTORIE A FILMULUI ÎN CAPODOPERE

De la *Stropitorul stropit* la *Crucişătorul Potiomkin*
(1895—1925)

VOL. 1

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1982

Celor care,
cu pasiune și dăruire,
au deschis drumul criticii
și istoriografiei cinematografice românești,
în anii cînd, la noi, a fi critic de film
nu părea un gest
mai puțin nebunesc și dezonorant
decît acela de a fi regizor „de cinema"...

Pionierilor filmologiei noastre,
dr. ION CANTACUZINO
și prof. D. I. SUCHIANU.

„Voi, cei care scrieți despre filme, sînteți nebuni! Ca să scrii despre filme, trebuie, mai întîi, să le faci!..."

ORSON WELLES

ARGUMENT

Nu dintr-o posibilă lipsă de imaginație am transmis acestui volum titlul unei emisiuni de televiziune epuizate, ci fiindcă între acea modalitate directă de difuzare în imagini, pe micul ecran, a unor momente din istoria cinematografiei și această evocare scrisă, mijlocită de tradiționalul meșteșug al tiparului există, totuși, o subterană coincidență a țelurilor. În intenția realizatorului ei, versiunea televizată a „Vîrstelor peliculei" n-a fost doar un simplu divertisment cu veleități instructive, ci, înainte de toate, un gest polemic menit să sublinieze că cinematograful nu este chiar atît de efemer pe cît îl socotesc unii, că nu trăiește exclusiv la dimensiunea prezentului, că, aidoma celorlalte arte, acumulează valori perene și că, oricare ar fi ele, vîrstele peliculei își au, toate, justificarea în memoria vie a spectatorului de azi; *or, lucrarea de față a fost realizată sub semnul aceluiași gest polemic ...*

Istoria celei de-a șaptea arte — iată astăzi o disciplină oarecum privilegiată. Fiecare an aduce alte și alte volume cu ambiții de aprofundare și originalitate și numărul titlurilor trebuie să se fi ridicat, deja, la ordinul sutelor, din 1912, de cînd francezul Emile Kress inaugura genul cu „L'historique du cinéma".

E drept că a adăuga încă o „istorie" celor scrise pînă acum, în lume, poate părea o întreprindere hazardată, dacă nu chiar superfluă, deși, din 1961 de cînd Editura Științifică publica la noi „Istoria cinematografului mondial" *de Georges Sadoul, o lucrare analogă n-a mai văzut lumina tiparului în limba română.*

Motivarea elaborării volumului pe care-l prezentăm acum cititorului depășește, însă, conjunctura, afirmînd un punct de vedere particular, cu sorgintea într-o sugestie a lui Liviu Rebreanu. Remarcînd, într-un articol publicat în 1930 [1], *precaritatea fenomenului artistic în avalanșa de maculatură difuzată, pretutindeni, în sălile de proiecție, autorul lui* „Ion“ *observa că „... Fenomenul e firesc. Dacă artele vechi, cu tradiție de milenii, selecționează atît de puțin din producția curentă, cu atît mai mult cinematograful,* care își caută mereu forma specifică de exprimare artistică (s.n.—*T.C.*), *anevoie poate realiza opere într-adevăr durabile“. Dar — continua omul de litere român, anticipînd concluzii la care filmologia internațională avea să ajungă abia mai tîrziu —* „...din multele mii de filme vor rămîne totdeauna cîteva care să constituie etapele drumului spre specificul cinematografic“ (s.n.). *Într-o perioadă în care cercurile culturale de pretutindeni încă mai dezbăteau problema dacă filmul este, totuși, sau nu o artă, viziunea profund dialectică a lui Rebreanu nu numai consacra locul cinematografului între „artele vechi“, ci exprima și devenirea vie a acestuia, procesul desăvîrșirii limbajului filmic, definirea specificului său artistic.*

Pornind tocmai de la această sugestie, încercam să conturăm încă acum 15 ani ,în volumul „Șapte capodopere ale filmului mut“ *, *un tip inedit de expunere istorică, în care tumultuoasa dezvoltare a mijloacelor de expresie filmică să nu fie surprinsă la modul descriptiv, ca o meticuloasă inventariere de pelicule și autori și nici secționînd pe meridiane convenționale sau prin curente mai mult sau mai puțin fictive o artă atît de unitară și „confluentă“ precum cinematograful, ci ca un proces relatat în curgerea-i firească, în momente de maximă*

* Trei dintre cele șapte subiecte ale volumului citat mai sus — și anume *Intoleranță, Rapacitate* și *Crucișătorul Potiomkin* — au fost în mod necesar reluate și în lucrarea de față. Reluate, nu reproduse, pentru că acest „remake“ editorial a comportat dezvoltări și îmbunătățiri care le-au transformat fundamental.

semnificație, de explozie calitativă, din etapă în etapă, de la capodopera care deschide o epocă la cea care o închide, marcînd începutul alteia. După ani de studiu și cîteva confruntări preliminare cu publicul cărții de film, autorul se socotește astăzi pregătit pentru a relua și — speră el — a duce pînă la capăt această „istorie a cinematografiei în capodopere“, pe care o anunța încă în prefața volumului susmenționat (1966).

Un prim obstacol întrevăzut este însă și accepția pe care o acordăm termenului generic de „capodoperă“. „Operă perfectă, capitală“, definesc intransigent dicționarele și, în cazul acesta, ar fi dificil să includem în categoria de „perfecțiune“ o improvizație precum „Stropitorul stropit“ *(1895), care deschide seria momentelor selecționate de noi. Tocmai de aceea și precizăm valoarea nuanțat diferită pe care o dăm în această lucrare termenului „capodoperă“, termenul vizînd nu numai calitatea estetică intrinsecă și rezistența filmului respectiv în timp, ca operă de artă, ci și* locul său istoric, în perspectiva dezvoltării limbajului cinematografic, *noțiuni care, firește, nu se exclud reciproc, dar pot precumpăni una asupra celeilalte. „Capodoperele“ propuse aici (unele, cele de început, mai ales, necesitînd chiar prudente ghilimele...) nu sînt operele fără cusur, „perfecte“, „capitale“, pe care le revendică dicționarele, ci „etapele drumului spre specificul cinematografic“ despre care vorbea Liviu Rebreanu. Aceasta este o convenție, pentru care solicităm acordul cititorului. Firește că filme ca* „Voiajul în Lună“, „Marele jaf al trenului“ *sau chiar* „Judex“, *nu mai păstrează, de regulă, decît un slab impact asupra publicului contemporan, dar discrepanța dintre valoarea estetică și cea istorică nu s-ar manifesta atît de frapant dacă ele ar fi raportate, în conștiința spectatorului actual, la contextul epocii lor. Este tocmai ceea ce încercăm să facem în acest volum!*

Deși filmele alese se bucură, în genere, de incontestabilă consacrare, s-ar putea obiecta, pe bună dreptate, că unele dintre producțiile amintite doar în context ar fi fost, poate, mai reprezentative

decît cele 20 comentate. Autorul nici nu tăgăduiește faptul că a selectat aceste momente din istoria filmului după criterii mai mult sau mai puțin „științifico-afective". Așa cum Mihai Ralea spunea că „sistemul cuiva este o caracteristică expresivă a acelui individ...", *gustul personal al autorului a avut și el un cuvînt decisiv atunci cînd — spre a da numai un exemplu —* „Ultimul dintre oameni" *(1924) a fost preferat, ca moment de referință din cinematografia germană a epocii, filmului* „Cabinetul doctorului Caligari" *(1920). În apărarea noastră, stă doar circumstanța că selectarea titlurilor a avut ca mobil metodologic facilitarea contactului cu problematica esențială a artei ecranului în evoluția sa istorică. Astfel, analiza celor trei opere din filmografia griffithiană urmărește în mod sistematic : elaborarea* mizanscenei cinematografice *sau „mizancadrului"* („Nașterea unei națiuni", *1915) elucidarea categoriilor de* montaj și ubicuitate („Intoleranță", *1916*) *definirea* specificului muncii actorului de film („Muguri zdrobiți", *1919*).

Am urmărit, de asemenea, comunicarea de idei dintre autori, dialogul creator, stimulator care-l face, de pildă, pe un Porter „să preia" replica lui Méliès și „s-o predea" lui Griffith, corespondențele fertilizante dintre Stiller și Lubitsch, dintre Linder și Chaplin, dintre școli și curente, în pofida barierelor firești ce despart limbi, culturi și state. O asemenea perspectivă ne dă și posibilitatea consacrării, într-o lumină nouă, a operelor proeminente din propria noastră cinematografie, vădindu-se, de pildă, că o producție atît de ambițioasă la data respectivă precum „Independența României" *(1912) n-are decît de cîștigat dacă este considerată în contextul dezvoltării pe plan universal a artei ecranului; cadrul general al epocii dă un relief mai accentuat întreprinderii artistice însuflețite de Grigore Brezeanu, explicînd de ce un cronicar al revistei „Ciné-journal" din Paris putea afirma pe atunci că prin această producție românească, „cinematograful pătrunde în istorie în adevăratul înțeles al cuvîntului"*[2].

Istoria omenirii se consemnează, de regulă, pe baza documentelor păstrate, cu grijă, în felurite arhive. Documentele de referință ale cercetătorului de film sînt, desigur, „hrisoavele" de peliculă, completate cu mărturiile risipite în presa epocii sau în lucrări apărute de-a lungul timpului. Pe lîngă imaginile puse sub „lupa pîlpîindă" a moviolei, am folosit și noi, ca atîția alții înainte, montajul de „anecdote" și informații extrase din memorialistică și „legende". Nu ne sfiim a recunoaște că am dorit, înainte de toate, să alcătuim o carte „de popularizare", de largă audiență, ceea ce nu-l va împiedica — sperăm ! — pe cititorul avizat să descopere unele contribuții originale nu numai în paginile consacrate filmului „Independența României" — *prim capitol dintr-o atît de necesară istorie a cinematografiei noastre — ci și în cele în care sînt analizate opere de Porter sau Griffith, Chaplin sau Eisenstein.*

Dar, după cum se poate lesne constata, aceste coordonate, pe care le-am vrut cît mai extinse cu putință, au vizat mai mult decît filme: destine *umane. Dacă, îndeobște, se admite astăzi că „cinematograful înseamnă nu numai* artă, *ci și* industrie", *în concepția noastră istoria cinematografiei universale este mai ales istoria înfruntării dintre avînturile artei și frînele industriei, istoria eternei opoziții dintre talent și business, istoria zborurilor de atîtea ori frînte ale celor ce refuzau să se frîngă...*

Aceasta este „istoria filmului în capodopere" pe care ne propunem s-o dezvăluim cititorului, o istorie în care „disecția" analitică nu împiedică vocația epică; aplicăm, deci, și în volumul de față, metoda verificată în cartea precedentă, „Romanul unui film: «Cetățeanul Kane»" *(1978) — și anume îmbinarea comentariului critic cu eseul, relatarea evenimentelor cu reconstituirea faptelor prin mijlocirea documentelor și mărturisirilor.*

După „romanul unui film", încercăm să realizăm acum „romanul istoriei filmului"...

NOTĂ

Pentru sprijinul acordat la realizarea cărţii de faţă, ţin să mulţumesc, şi pe această cale, următoarelor instituţii specializate: Arhivei Naţionale de Filme din Bucureşti (A.N.F.) şi Institutului de Istoria Artei de pe lîngă Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice din Republica Socialistă România; Fondului Cinematografic de Stat al U.R.S.S. (Gosfilmfond — Moscova); secţiei de film a Muzeului de Artă Modernă (Museum of Modern Art) din New York; Arhivei de filme din R.D.G. (Staatliche Filmarchiv der D.D.R. — Berlin).

De asemenea, îmi exprim gratitudinea faţă de următoarele persoane: Floarea Ion Beatrice Kiselef, Marin Pîrîianu, Aura Puran, Călin Stănculescu şi Elena Vitchievici din Bucureşti, Rostislav Iurenev şi A.D. Golovnia din Moscova, Lillian Gish şi Eileen Bowser din New York, Marcel Martin şi Lotte Eisner din Paris. Deosebită recunoştinţă Andreei Prahoveanu pentru ajutorul preţios în investigarea unor surse bibliografice inedite.

T.C.

I

STROPITORUL STROPIT
(L'Arosseur Arossé)
de **Louis LUMIÈRE** (1864—1948)

Franţa, 1895*. *Interpreţi:* Clerc şi Duval — angajaţi ai uzinelor Lumière.

O carte poştală ilustrată, expediată printr-un tunel al timpului, iată bizara senzaţie pe care mi-o trezeşte de fiecare dată întîlnirea cu celebra piesă din programul de debut al „vederilor Lumière" — *Debarcarea*, de fapt cel dintîi subiect „de actualităţi" din istoria cinematografiei universale. Din perspectiva secolului nostru, îi urmăresc pe distinşii participanţi la Congresul Societăţilor Franceze de Fotografie precipitîndu-se să traverseze pasarela de lemn în prim-planul imaginii. Undeva, mai în

* Din evenimentele „precinematografice" ale anului: În februarie, după ce a părăsit societatea „Edison", W.K.L. Dickson, împreună cu E.A. Lauste, construiesc, pentru societatea „Panoptikon", un aparat de înregistrare şi proiecţie utilizînd peliculă de 57 mm (40 de fotograme de 45 cm pe sec). Pe această peliculă ei înregistrează un meci de box între Young Rifle şi Battling Barnet, ce va fi proiectată, începînd de la 21 aprilie, într-o mică sală din New York. Răspunzînd protestului lui Edison care ameninţa cu urmărire prin justiţie pentru că i-ar fi fost copiat *kinetoscopul*, W. Latham, patronul lui „Panoptikon", răspunde că Edison însuşi datorează *kinetoscopul* său ideilor altor persoane, aflate în Statele Unite şi în străinătate. Datorită dimensiunilor mult prea reduse ale ecranului, proiecţiile lui „Panoptikon" n-au cîştigat totuşi favoarea publicului american şi ele au fost întrerupte. În Anglia, R.W. Paul realizează un aparat dotat cu o dublă „cruce de Malta" avînd şapte braţe. Francezul Pathé importă, în martie 1895, *kinetoscoape* fabricate de Paul şi filme realizate de acesta. În Germania, Max Skladanowski, comerciant şi fabricant de articole fotografice din Pankow, inventează *bioscopul*. La 20 iulie 1895 el dă o primă reprezentaţie folosind filmele *kinetoscopului* lui Edison. În Italia, Filoteo Alberini brevetează la 11 noiembrie *kinetograful*, care poate înregistra şi proiecta imagini impresionate pe peliculă.

fund, e vizibil vaporașul cu bănci care-i purtase pe congresiști, în ziua lor de repaus, duminică 11 iunie 1895, la Neuville, pe Saôn. Excursia aceasta nu constituia doar o binemeritată recreație, ci putea dobîndi caracter profesional, fiindcă Saônul, pitoresc afluent al Rhônului, era un subiect stimulator pentru compozițiile ambițioșilor urmași ai lui Daguerre. Iată de ce unii dintre excursioniști nu se lipsiseră nici în această duminică de voluminoasele lor aparate, pe care le cărau în bandulieră, împreună cu trepiede incomode. Privindu-i astăzi pe distinșii domni cu bărbi fluturînde, purtînd jachete sau redingote, care se amuză coborînd pasarela cu ochii spre aparat, simt în mișcarea lor o anume tensiune. Ei se grăbesc știind că dacă doresc să se perinde cu toții prin fața obiectivului fotografiei animate, trebuie s-o facă, neapărat, în 40 de secunde, corespunzător duratei bobinei de peliculă. În același timp, îmi dau seama că acest grăbit cortegiu e format din cei dintîi oameni care aveau conștiința că sînt filmați. În consecință, defilînd prin fața cutiei a cărei manivelă o tot învîrtea, conștiincios, colegul lor Louis Lumière, au ținut cu orice preț să schițeze un salut: Unii dintre ei și-au scos doar pălăriile, alții, încărcați cum erau de aparate, n-au putut decît să arunce un zîmbet bonom. Au făcut-o desigur în direcția obiectivului, dar acolo ne aflăm astăzi noi, spectatorii crepusculului de secol XX, care avem senzația bizară că salutul nouă ne este adresat. Și poate că, într-un fel, așa și stau lucrurile, pentru că mesajul acesta care ne-a parvenit peste timp inalterat era expediat, de fapt, posterității... Cu o zi înainte, în plină sesiune de dezbateri, ilustrul astronom și fizician Jules Janssen declarase solemn:

„Cel mai important eveniment al Congresului nostru este rezultatul obținut în domeniul animării fotografiei de către d-nii Lumière... Se poate spune că această problemă este de-acum aproape rezolvată și că va fi pe de-a-ntregul atunci cînd, printr-o ultimă perfecționare a metodei lor, vor face să dispară acea minimă trepidație, care dealtfel nu dăunează decît în foarte mică măsură iluziei complete a scenei reprezentate."[1]

Poate tocmai în semn de recunoștință pentru o asemenea apreciere, la banchetul care avea să încununeze excursia de la Neuville tînărul inventator Louis Lumière își instala miraculoasa cutie în fața mesei la care discutau Jules Janssen și Lagrange, președintele „Fotoclubului". Ciudat însă! Domnul Lagrange fusese rugat în prealabil de către „operatorul de imagine" să aștearnă în scris ceea ce avea să-i comunice, în timpul filmării, invitatului de onoare al Congresului. O zi mai tîrziu, la Lyon într-o emoționantă tăcere tulburată doar de exclamațiile admirative ale congresiștilor, puteau fi urmărite primele două „actualități filmate" din istoria cinematografiei: debarcarea la Neuville și dialogul Janssen—Lagrange, în care, disimulați în spatele ecranului, cei doi își debitau textul pe cît puteau mai sincronizat cu imaginea.

A fost un triumf! Și totuși, Louis Lumière le răspundea cu modestie entuziaștilor care nu conteneau să-l felicite: *„N-am făcut mare lucru. În definitiv, ideea plutea în aer..."*

Ideea, e adevărat, plutea în aer. W.K.L. Dickson, în laboratoarele Edison din Statele Unite, Max Skladanowski la Berlin, Birt Acres și — ulterior — R.W. Paul la Londra și chiar la Paris celebrul medic și fiziolog Etienne-Jules Marey realizaseră imagini animate cam în același timp, dacă nu chiar înaintea lui Lumière. Și totuși, la sfîrșitul vieții, inventatorul avea dreptate să declare cu mîndrie: *„Poate că alte aparate vor fi precedat cinematograful meu în diverse demonstrații și reprezentații. Numai că ele... nu funcționau!"* [2]

Adevărul este că, în principiu, prin 1890, ideea cinematografului se contura cu tot mai multă forță. Mai rămăseseră de pus la punct „doar" detaliile tehnice — și tocmai aici se poate spune că a avut Louis Lumière prioritatea.

„IDEEA PLUTEA ÎN AER"

Trei drumuri ale cunoașterii științifice aveau să determine la finele secolului trecut, cristalizarea imaginii animate:

1. *Proiecția* și cercetarea posibilităților ei, idee folosită de Platon încă pe la anul 400 înaintea erei noastre. Într-adevăr, după cum se știe, pentru a-și expune mai plastic concepția sa despre lucrurile lumii sensibile, „înșelătoare umbre ale lumii ideilor", filosoful plăsmuia, în cea de-a șaptea carte a *Republicii*[3], așa-numita alegorie a peșterii, care, în mod firesc, îl tulbură pe cinefilul de azi prin analogiile ei. Existența omului — spunea Platon — n-ar fi decît o vremelnică încătușare într-o grotă întunecată. Ferecați în lanțuri încă din fragedă copilărie, prizonierii stau cu spatele spre sursa de lumină și singurul lucru pe care-l pot vedea sînt umbrele de pe peretele peșterii, straniu și amăgitor spectacol al unei lumi reale pe care omul n-o poate însă cunoaște. Faptul că, în curgerea veacurilor, teza lui Platon despre existența unui univers al ideilor inaccesibil sărmanelor noastre priviri a fost supusă criticii, n-a împiedicat ca tehnica proiecției să fie dezvoltată, de către o întreagă cohortă de spirite inventive, în direcția sugerată de alegoria poetului dialecticii eline, adică în virtualitățile ei spectaculare.

Cînd va fi apărut pe lume pîlpîitorul divertisment al „umbrelor chinezești"? Cine va fi fost primul născocitor al „lanternei magice"? Iată întrebări la care e greu de răspuns cu exactitate. Se știe doar că, în 1640, iezuitul Kircher făcea, la Roma, demonstrații cu Magia Catoptrica sau că, în 1887, faimosul cabaret „Chat Noir" din Paris prezenta spectacolele *Drumul stelelor* și *Epopeea*, care nu erau altceva decît fastuoase montări de umbre chinezești. Nu cunoaștem detaliile acestor spectacole, dar dacă ele au putut ține afișul ca o autentică atracție, e de presupus gradul de perfecțiune pe care-l atinseseră proiecțiile-divertisment cu opt ani înaintea apariției cinematografului.

2. Preocuparea pentru *reproducerea imaginii în mișcare* avea și ea rădăcini adînci în istoria cercetării științifice. Urmele ei pot fi întrezărite în antichitatea greacă, în faimosul disc al lui

Ptolemeu, datînd din secolul II al erei noastre, iar din studiul persistenței impresiei luminoase pe retina umană a rezultat o pasionantă jucărie care a traversat saloanele aristocratice pînă prin secolul XIX. Nici nu era complicat să fragmentezi, pe un disc, imaginea unei mișcări. Cînd discul se învîrtea, succesiunea imaginilor reflectate într-o oglindă sugera mișcarea. „Roata diavolului" își denumise jucăria englezul W.G. Horner în 1833; trei decenii mai tîrziu, americanul Sellers dădea roții sale științificul nume de *Kinematoscop* și depășea faza amuzantă a desenului prin folosirea unui document mult mai fidel al realității precum fotografia. Joncțiunea dintre mișcare și fotografie era înfăptuită...

3. Antecedentele *fotografiei*, tehnică incomparabil mai recentă decît cea a proiecției și reproducerii imaginii animate, erau dealtfel nemijlocit implicate în biografia unei familii cu nume predestinat: Lumière. În 1839, la data cînd Louis Daguerre își inventa arta de a fixa imaginea obiectelor pe o suprafață sensibilă la acțiunea luminii, capul familiei, Antoine Lumière vedea lumina zilei în Franche-Comté. Rămas orfan de timpuriu, băiatul care încercase întîi să-și agonisească existența ca zugrav de firme, s-a stabilit ulterior, ca fotograf, la Besançon. Meserie — nici comodă, nici simplă. Filmele neimpresionate nu se găseau ca astăzi, la îndemîna oricui, în rafturile magazinelor. Se lucra cu plăci de sticlă pe care, chiar înaintea obținerii instantaneului, trebuia întins un strat de colodiu umed. „Spălarea" se cerea efectuată rapid, fiindcă în momentul în care colodiul începea să se usuce, placa nu mai putea fixa imaginile, și fotografia era ratată. Plăcile „uscate", care ar fi putut fi păstrate și, eventual, comercializate, n-au apărut decît mai tîrziu, abia în 1878, odată cu debutul utilizării bromurii de argint gelatinoase în locul colodiului umed. Aveau însă și un dezavantaj considerabil: pretindeau un timp de expunere mai îndelungat ceea ce îi obliga pe fotografi să-și imobilizeze modelele, fixîn-

du-le capetele cu ajutorul unor suporturi de sprijin, plasate în spatele acestora.

Mezinul dinastiei Lumière, Louis, care avea pe atunci 16 ani, s-a aruncat cu tinerească înfrigurare în cercetările de laborator pentru perfecționarea tehnicii fotografice. Șeful familiei îl urmărea fără încredere. Louis era un neisprăvit. Întrerupsese studiile din cauza unor chinuitoare migrene și își irosea timpul cu tot felul de experimente.

„*Tatăl meu* — își amintea mai tîrziu Louis Lumière într-un interviu pe care i l-a acordat lui Georges Sadoul [4] —, *a refuzat să-mi dea pînă și balanțele de precizie de care aveam nevoie pentru măsurătorile mele, spunîndu-mi că pot să mă descurc și cu balanța de bucătărie. Am fost nevoit ca pentru cîntăriri să mă duc la farmacistul de alături. După două luni de muncă, am obținut o placă, fără spălare, superioară tuturor celor cunoscute.*"

Ca în înțeleptele basme populare tocmai cel de la care nimeni nu aștepta nimic, tocmai Prîslea își dovedi pînă la urmă iscusința. Timp de un an, Louis n-a mai fost folosit decît la prepararea plăcilor necesare atelierului. Cînd însă firma a început să primească comenzi masive de plăci, și din partea concurenței, tatăl își vîndu atelierul fotografic unui fost cărutaș și cumpără, în schimb, două hambare ale unei vechi ceaprăzării părăsite. Și iată-l pe imberbul Louis, primind mînă liberă să-și amenajeze aci laboratorul. În 1883, uzinele Lumière și Fiii foloseau 10 lucrători; în 1885, aceeași societate era pe primul loc în Europa continentală în ce privește volumul producției plăcilor fotografice și avea 300 de angajați.

Lumière-tatăl, retras de fapt din afacere, nu mai împărțea cu fiii săi decît profitul. Instalat la *La Ciotat*, pe litoralul mediteranean, într-o frumoasă vilă cumpărată cu bani cîștigați din vînzarea clișeelor Lumière, fotograful boem își petrecea acum timpul pictînd. Cît despre Louis, el se pasionase brusc pentru fotografia în culori. În aprilie 1895, primit cu mult interes de auditoriul Academiei de Științe, susținuse chiar un expozeu asupra procedeului de obținere a imaginilor colorate.

La acea dată, însă, tînărul cercetător mai dispunea de o invenție pe care ar fi putut-o comunica distinșilor membri ai Academiei. O socotea însă mult prea puțin importantă. Și totuși, ce carieră frumoasă avea să facă ea, sub denumirea de „*cinematograf*"...

UN FONOGRAF PENTRU VĂZ

Cinematograful... Dar termenul acesta nici nu exista încă! Se vorbea despre *praxinoscop* și *tachyscop*, despre *kinesygraf* și *kinetoscop*. Despre cinematograf nu auzise nimeni, pentru că pur și simplu cuvîntul nu fusese încă născocit. În cazul cinematografului, la început a fost fapta.

Cu douăzeci de ani înainte, în 1872, un miliardar californian, Liland Stanford, mîndru de performanțele calului său preferat numit *Occident*, avusese imprudența să declare, în public, la hipodrom: „*Calul meu nu aleargă! Zboară... Sînt convins că dacă ar exista vreun procedeu pentru a-i încremeni o clipă mișcarea, toate cele patru picioare i-ar fi surprinse în aer...*"

Afirmația lui Stanford a fost primită cu zîmbete malițioase de către prietenii acestuia. Lucru care l-a supărat pe miliardar în asemenea măsură încît a riscat un rămășag. Pentru a-l putea cîștiga, Stanford i-a solicitat unui vestit fotograf din San Francisco, lui Edward Muybridge, să realizeze o suită de fotografii avînd ca subiect calul său în galop. Primele imagini n-au dat satisfacție, erau prea întunecate, poziția copitelor calului nu se distingea prea bine. Pentru a beneficia de mai multă luminozitate, pista de alergări a fost drapată cu pînză albă. Degeaba! Abia în 1877, după ani de căutări, fotograful a ajuns la soluția utilizării unor camere instalate în lanț, la început șase, apoi douăsprezece, în cele din urmă douăzecișipatru de posturi fotografice, declanșate printr-un șir de fire, dispuse la cîțiva centimetri de sol, pe măsură ce erau atinse de copitele calului [5]. Miliardarul a fost satisfăcut, ochiul fotografic îl confirma; calul avea momente în care părăsea,

cu toate cele patru picioare, solul: „zbura". Cît despre Muybridge, el și-a prezentat instantaneele în fața oamenilor de știință din numeroase țări, și-a publicat fotografiile în mai multe reviste științifice, și a încercat, fără succes, să le anime cu ajutorul unui proiector.

Un asemenea aparat prevăzut cu prismă de oglinzi pentru viziune directă exista deja în Franța, era *praxinoscopul* cu proiecție al lui Emile Reynaud. În 1881, Muybridge a fost oaspetele lui Reynaud la Paris și și-a văzut calul mișcîndu-se cu ajutorul aparatului care animase pînă atunci numai desene, nu și fotografii.

Rezultatele lui Muybridge au stîrnit interesul fiziologului francez Marey. La Marey nu mai era vorba de toana efemeră a unui miliardar și nici de o simplă pasiune tehnică, ci de o preocupare sistematică pentru studiul analitic al mișcării la animale. Ideea sa era să simplifice agregatul fotografic al lui Muybridge în așa fel încît operațiile executate înainte de întreaga baterie de camere să poată fi realizate de către una singură. Un an mai tîrziu, fiziologul Marey izbutea să analizeze, cu ajutorul „puștii" sale fotografice cu placă circulară mobilă, într-o salvă de 12 „bătăi" de imagine, elementele zborului unei păsări. Iar în 1888, tot Marey breveta un *cronofotograf*, pe care, adaptîndu-i și o bobină Kodak, l-a transformat în prima cameră de luat vederi din istoria tehnicii cinematografice.

Acești mecanici și fiziologi, pasionați ai turfului și ai fotografiei își puneau doar în subsidiar problema analizei și descompunerii mișcării. Dar în același an 1888, alte două evenimente remarcabile aveau s-o strămute chiar în inima lumii spectacolului: la Paris, Emile Reynaud își breveta „teatrul său optic", un genial aparat pentru proiecția desenelor animate pe benzi perforate, cu care avea să provoace încîntarea publicului parizian prin celebrele „pantomimes lumineuses" de la Muzeul Grevin. Iar în Statele Unite, Edison îi cerea unuia dintre cei mai înzestrați colaboratori ai săi, W.K.L. Dickson, să inventeze „ceva care

ar face pentru văz ceea ce fonograful făcea pentru auz, și care ar reproduce simultan sunetul și mișcarea." Mulțumită benzilor de celuloid Kodak, ale căror perforații permiteau o oprire de o zecime de secundă, necesară pe de-o parte impresionării peliculei și pe de alta, perceperii fotogramei, la 6 octombrie 1889, întreprinzătorul inventator și industriaș american, care tocmai se întorsese din Europa, l-a putut vedea pe colaboratorul său Dickson, apărînd pe un minuscul ecran și salutîndu-și patronul printr-un jovial „*Good Day, Mr. Edison!* Sînt bucuros să vă văd din nou! Sper că veți fi satisfăcut de *kinefonograf*..." * (Replică sincronă, intonată, evident, de un fonograf). Dacă Edison i-ar fi oferit în 1890 lui Dickson condiții pentru a-și continua cercetările legate de *kinetoscop*, este sigur că ele ar fi dus la proiecția de mari dimensiuni, fiindcă soluția fundamentală, fusese găsită: imaginile echidistante ale peliculei. Thomas Alva Edison s-a descurajat neașteptat de repede. În legătură cu aceasta el declara ulterior:

> *„Proiecția unei imagini pe ecran a fost primul lucru urmărit de «kinetoscopul» meu. Dacă nu m-am mai ocupat ulterior de asta, am făcut-o fiindcă imaginea era imperfectă și proiecția ca atare îmi părea lipsită de posibilități comerciale ..."*[6]

Iată cum optica rentabilității imediate putea înăbuși încă în fașă o invenție de largi perspective. Patronului Edison i-a părut mai avantajos să lase lucrurile în stadiul în care se aflau, adică în acela al unui fel de dulap prevăzut cu o lupă. În interior, o peliculă de cca 15 m montată în buclă, pentru a permite repetarea rotației la fiecare 30 de secunde era antrenată într-o alunecare continuă cu 48

* Informațiile de mai sus au fost furnizate de însuși W.K.L. Dickson în lucrarea sa tipărită în 1894, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinematograph.* Mărturia este însă contestată de un alt autor american, Gordon Hendricks, care, în studiul său, „The Edison Motion Picture Myth" (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961), afirmă că în 1899 un asemenea sincronism era o imposibilitate tehnică și apreciază faptul ca o simplă legendă lansată de Dickson.

de imagini pe secundă, prin fața unei surse de lumină. De 48 de ori pe secundă, fiecare imagine era dezvăluită de obturator în momentul precis în care ajungea în dreptul fantei de lumină. Tocmai tehnica aceasta a obturației — în condițiile mișcării continue a benzii de celuloid — făcea imposibilă proiecția pe un ecran, cea mai mare parte a luminii fiind reținută în spatele obturatorului.

Prin ocular, un singur spectator putea privi o jumătate de minut imaginea de dimensiunea unei cărți de vizită: la început un simplu număr de circ, apoi un „story" mai complicat, cu un polițist urmărind un tîlhar, sau o bunicuță citind un ziar pe care un nepot poznaș i-l prinde. În 1893, un obscur actor de vodevil, Fred Ott, deschidea, cu înregistrarea unui strănut intrat în istorie, seria acestor pelicule pentru un singur martor, pelicule care, rămînînd totuși prizonierele cutiilor, erau încă impresie — nu spectacol.

Astăzi, în lumina experienței noastre și a perspectivei istorice, calculul lui Edison pare bizar. La vremea ei, însă, decizia businessmanului părea întemeiată pe motive serioase: aparatele i se vindeau foarte bine și erau cu atît mai rentabile cu cît societatea Edison dispunea și de monopolul benzilor pe care le desfăcea la un preț deosebit de ridicat. În aprilie 1894, la New York, prima sală de kinetoscoape era încredințată unui oarecare Adolph Zukor, ulterior unul dintre cei mai puternici producători ai Hollywoodului *. Peste numai cîteva luni, cititorii revistei pariziene „La vie théâtrale" puteau parcurge următorul reportaj:

„Pe bulevardul Poissonière 20 s-a deschis un fel de magazin scăldat din belșug de lumină electrică. Afară, trecătorii își tot lipesc ochii de vitrină: ce s-o fi vînzînd aici? În încăpere nu se deslușesc decît cîteva cutii de 1,5m înălțime, complet închise, și, în fața fiecăreia, un domn sau o doamnă consideră grav ceva ce se petrece în interior. Intrați, dați 25 *de franci și veți fi instalați în fața primei cutii libere..."*[7]

* Un an mai tîrziu, în iulie 1895, *kinetoscopul* Edison făcea senzație și la București, unde era găzduit într-o sală a Hotelului Bristol de pe bulevardul Academiei. Prospectul editat cu acest prilej nota cu admirație interesată: „Reproducînd *un dansator*, fiecare mișcare și variațiune este văzută cu atîta esactitate și precisiune (sic!), parcă dansatorul ar dansa pe scenă chiar înaintea domniei voastre..."

Printre numeroșii trecători pe care curiozitatea i-a împins în magazinul din str. Poissonière a fost și bătrînul Antoine Lumière. Numai că el n-a scos 25 de franci, ci 6 000! Fiindcă, după ce s-a uitat prin ochiul *kinetoscopului*, s-a grăbit să cumpere aparatul, cu benzi cu tot. Industriașului îmbogățit din fabricarea de produse fotografice i-au atras de la început atenția benzile prevăzute cu 4 perforații de fiecare imagine și „pasul" egal. Asemenea benzi, a căror cerere avea să crească foarte curînd, ar fi putut fabrica și firma Lumière. Șeful familiei a luat deci o bandă și a descins la Lyon, arătîndu-i-o lui Louis. Prin 1930, Charles Moisson, mecanicul șef al uzinei, în biroul căruia s-a desfășurat istorica discuție, își amintea în ce termeni i s-a adresat Antoine, fiului său:

„Iată de ce ar trebui să te apuci! Edison le vinde la prețuri uriașe, iar concesionarii kinetoscoapelor ar prefera să le cumpere din Franța la preț redus..."[8]

Louis era un îndărătnic. Întotdeauna obțineai de la el altceva decît te-ai fi putut aștepta. A luat filmul, a început să-l studieze, pornind să refacă pe cont propriu aparatul nu pelicula. „Nu văzusem niciodată interiorul unui *kinetoscop*..." — preciza Louis mai tîrziu. Nici n-ar fi avut nevoie. Principiul aparatului le era clar fraților Lumière: persistența pe retină a impresiilor luminoase. Dar, conform legilor opticii, o imagine trebuie să fie proiectată în fața ochilor suficient timp, o anumită fracțiune de secundă, pentru ca percepția vizuală să poată avea loc, și abia apoi să se treacă la următoarea imagine. Cum să se obțină mișcarea sacadată, aceasta era problema.

„— *Într-o noapte* — i-a povestit lui Georges Sadoul[9] Louis Lumière spre sfîrșitul vieții — *soluția mi s-a ivit limpede în minte. Ea consta din adaptarea la condițiile luării de vederi a mecanismului cunoscut în dispozitivul de mișcare al mașinilor de cusut sub numele de «piciorus»...*"

Iar Auguste evoca la rîndul său, cu emoție, în 1935, același moment de neuitat: „Într-o singură noapte, fratele meu inventase cinematograful". Inventase de fapt *„aparatul care servește la obținerea și vizionarea probelor cronofotografice"*, cum figura el pe brevetul eliberat fraților Lumière la data de 13 februarie 1895, sau *„kinetoscopul de proiecție"*, cum și l-a denumit Louis însuși. Denumirea de cinematograf urma să apară cîteva luni mai tîrziu.

Antoine Lumière avea un bun prieten, reprezentant al unor pivnițe de șampanie, om respectat pentru dezvoltatul său simț de bun negustor. Acesta a sugerat un nume mai „comercial" pentru noul aparat, fluturînd cuvîntul „domitor". Pentru ce anume „domitor" nu se mai știe, dar nu lipsea mult ca astăzi să putem vorbi în acest volum despre „capodoperele artei domitorice". Din fericire, frații Louis și Auguste Lumière au avut inspirația să se opună categoric bizarului termen și astfel în istoria tehnicii și a spectacolului a intrat denumirea de „cinematograf".

Probleme mai dificile decît denumirea noului aparat le punea însă alimentarea sa cu film. Cele mai lungi benzi de peliculă ale vremii erau cele realizate de firma Kodak, dar asupra acestora Edison își asigurase deja monopolul. Neputînd să și le procure, Louis, care-și asumase rolul de operator, a recurs pur și simplu la benzi de hîrtie fotografică perforată, de pe care obținu negative. Lipsite de transparența celuloidului, imaginea lor era, firește, întunecată. Cum nici o altă întreprindere europeană nu fabrica, în vremea aceea, un celuloid de transparență mulțumitoare, un reprezentant al firmei Lumière traversă Oceanul, achiziționînd de la New York foi nesensibilizate care la Lyon erau acoperite de emulsie, decupate, perforate cu ajutorul unui aparat fabricat în uzină și astfel, la finele verii lui 1894, Louis își instală pentru prima oară camera în fața porții propriei sale uzine, la ora încetării lucrului, pentru a trage cele dintîi imagini „domitorice".

PRIMUL CINEAST DIN ISTORIE

Spre deosebire de agregatul de luat imagini al lui Dickson, care era transportat cu mare dificultate (cîntărea 500 de kg) camera lui Lumière era de zece ori mai ușoară și putea fi dusă ca o simplă valiză. Descoperind, pasionat, posibilitățile invenției sale, Louis își developa singur pelicula — cum povestea mai tîrziu — în găleți din tablă smălțuită, în care punea succesiv revelatorul, apa de spălat și fixatorul, iar pozitivele erau imediat impresionate, folosindu-se drept sursă luminoasă un perete alb, luminat de soare. Era succesiv, dacă nu chiar în același timp, regizor și operator, laborant și proiecționist al propriilor sale filme. Căci, după ce își usca pelicula atîrnată pe sfoară cu cîrlige de rufe, în cîteva ore o putea introduce în cutia cinematografică, universală pe atunci, care se transforma, docilă, din cameră de luat vederi în proiector.

E drept că fiecare bandă nu dura mai mult decît un minut, lungimea standard de 17 m fiind determinată în mod fatal de capacitatea casetelor de negativ folosite. Dar asta nu limita registrul momentelor de viață care-l inspirau pe cineast: lansarea la apă a unui vas, o piață din Lyon la ora traficului maxim, fierari în atelierul mecanic al uzinei, spălătorese pe malul rîului și atîtea alte clipe ale existenței cotidiene. Instinctiv, însă, operatorul căuta fotogenia realității, în modul în care construia cadrul. Filmînd, de pildă, un acvariu cu peștișori roșii, în „contre-jour" și în grosplan, obținea un efect plastic remarcabil chiar și pentru cinefilul zilelor noastre.

În celebrul film *Sosirea trenului în gara La Ciotat* (localitatea de refugiu boem al lui Antoine Lumière), îndrepta o locomotivă direct spre sală, adică spre obiectivul camerei, năucind publicul și smulgînd țipete spectatorilor mai slabi de înger! Sau îi uimea arătîndu-le întîi operația de demolare a unui zid și prăbușirea acestuia într-un nor de praf, pentru ca apoi prin inversarea sensului proiecției, din aburul tulbure al prafului, peretele să se înfiripe din nou, cărămizile să se dispună

îmbulzite la loc în structura zidăriei. Primul trucaj din lunga istorie a invențiilor cinematografice fusese astfel descoperit. Că Louis Lumière i-a intuit imediat valoarea, o dovedește și faptul că același efect, inversarea sensului proiecției, va fi admirabil folosit în *Cîrnățăria mecanică*, de astă dată cu finalitate comică. În această peliculă, în care umorul întîlnește ingeniozitatea, se arată întîi un porc dolofan pătrunzînd într-un agregat și ieșind pe partea cealaltă în ipostaza unei frumoase ghirlande de cîrnați. „Gagul" este dezvoltat fiindcă manivela odată învîrtită în sens contrar, cîrnații înscriu și ei drumul invers, transformîndu-se — în ilaritatea ușor de bănuit a publicului — în dolofanul dobitoc originar...

Acesta este un simplu efect comic. Louis, însă, izbutește și performanța ca, într-un singur minut, să înfățișeze prima comedie și să expună pentru prima oară coerent din punct de vedere cinematografic un adevărat „story". Ne referim desigur la *Stropitorul stropit!* Să-l urmărim, în relatarea unui martor al timpului [10]:

„... *Iată ... pe pînză ... un grădinar stropind răzoarele cu flori. Unda de apă ce țîșnește din furtun cade pe rămurișul copacilor, pe straturi, pe iarbă, pe potirele florilor, și frunzele tresar împroșcate cu stropi.*
Un băiețandru zdrențăros, pe fața căruia se lățește un zîmbet șiret, se strecoară la un moment dat în grădină, și, apropiindu-se pe la spatele grădinarului, pune piciorul pe furtun. Vîna de apă devine din ce în ce mai subțire și mai slabă. Grădinarul e nedumerit, în timp ce ștrengarul abia își ține rîsul — se vede cum i s-au umflat obrajii; și iată că în clipa cînd omul duce la nas capul furtunului, să vadă dacă nu cumva s-a astupat, băiatul ridică brusc piciorul și șuvoiul îl lovește pe grădinar drept în față cu atîta putere, încît ți se pare că stropii se vor revărsa și peste tine, și fără să vrei te tragi într-o parte.. În vremea asta, pe ecran, grădinarul, ud ciuciulete, aleargă după drăcușorul de copil; amîndoi se depărtează în fugă, se văd din ce în ce mai mici și; în sfîrșit, cînd ajung la marginea ecranului, gata, gata să se prăbușească jos pe podea, se dă o luptă între ei; ștrengarul e înșfăcat de urmăritorul lui care îl urechează și-i trage cîteva la spate... Pe urmă amîndoi se fac nevăzuți. E atîta viață și atîta mișcare în scena asta ce se desfășoară sub ochii tăi, încît rămîi uluit.." .*

Louis Lumière susținea că anecdota i-a fost furnizată de nepotul său Edouard, care-i jucase în realitate acest renghi grădinarului lui Antoine, pe nume Clerc. Grădinarul trăia încă în 1945 și, cu prilejul semicentenarului cinematografului, a confirmat și el aceeași legendă în cîteva interviuri [11]. Totuși, Georges Sadoul a descoperit „story"-ul *Stropitorului...* într-un album ilustrat editat în 1887 de către librăria Quantin din Paris. Istoricul francez a și reprodus suita de desene cu care Herman Vogel a ilustrat povestea, identică cu cea care se petrece în film [12]. Să admitem totuși că micul Edouard ar fi putut fi inspirat în șotia sa de ilustrația umoristică a lui Vogel. Iar Louis n-a avut decît să reproducă întîmplarea, făcînd din Clerc însuși eroul titular al filmului și punîndu-l pe un ucenic al uzinei, Duval, să joace rolul păcălicului. Deși, chiar dacă lucrurile se vor fi petrecut întocmai așa, adică chiar dacă Lumière-cineastul l-ar fi „plagiat" pe Vogel, desenatorul, operațiunea, departe de a fi reprobabilă, era justificată de stadiul unei arte vizuale aflate în căutarea propriei sale definiri.

Dar dacă nedrepte ar fi reproșurile cu privire la transferul de subiect, cu atît mai nedrepte ar fi și cele de ordin artistic, de care Sadoul nu-l scutește, totuși, pe Lumière:

„*Dacă știe să redea admirabil «viața prin surprindere», dacă știe «să pună în pagină» cu inteligență grupuri de familie, el nu se prea pricepe să îndrume actorii neprofe-*

---

* Ni se pare semnificativ că acolo unde ochiul spectatorului din anul 1895 observa, fascinat, că „frunzele tresar împroșcate de stropi", spectatorul de astăzi remarcă critic, precum Georges Sadoul în *Istoria cinematografului mondial* (Ed. Științifică, București 1961, pag. 18): „fotografia cenușie, cadraj mediocru, decorul natural prea înfrunzit și prin aceasta cam confuz ..." Extinderea mijloacelor de analiză a filmelor moderne la „incunabulele" cinematografiei, creează confuzie, datoria istoricului de film fiind — credem — nu să aplice, mecanic, criterii cristalizate mult mai tîrziu, ci să facă un exemplar efort de imaginație pentru a integra și înțelege operele primitive în contextul epocii în care au fost create.

sioniști pe care-i adună de pe la rude, prieteni sau dintre angajații săi. Ai impresia că s-a mulțumit să le povestească ingenioasa farsă imaginată de el și să-l pună pe fiecare la locul său, după aceea începînd să turneze fără nici o repetiție...“[13]

Louis Lumière n-a fost ceea ce obișnuim să numim astăzi un „regizor“, un îndrumător de actori, un creator conștient al operei de artă, ci un inventator și un experimentator. În condiții de laborator el investiga paleta posibilităților cinematografului. În acest sens, *Stropitorul stropit* marca descoperirea că imaginea filmică poate stîrni nu numai curiozitate, nu numai uimire, ci mai mult decît atît, poate povesti coerent o întîmplare, folosind, în locul cuvintelor fotografia animată. Prin *Stropitorul stropit* cinematograful reușise un pas înainte către ideea de spectacol.

Poate că tocmai rîsul irezistibil provocat de *Stropitor...* sau fiorul de teamă stîrnit de locomotiva din *Sosirea trenului...* sau exclamațiile de plăcere la vederea *Acvariului* în cursul proiecțiilor ocazionale de la Lyon și La Ciotat, au și sugerat clanului Lumière proiectul exploatării invenției lui Louis pe piața spectacolelor pariziene. Capul familiei, Antoine, s-a însărcinat cu organizarea acestei operațiuni, secondat de amicul său Clément Maurice, care avea la Paris un atelier fotografic pe Boulevard des Italiens, deasupra Teatrului „Robert Houdin“. Maurice era, dintotdeauna, clientul fidel al lui „Grand Café“, situată ceva mai încolo de atelierul său, lîngă Operă, la intretăierea străzii Scribe cu Boulevard des Capucines.

„*Era* — o descria Victor Pierrot în 1955 — *o luxoasă sală de restaurant, avînd ornamente aurite și o cupolă împodobită cu o amplă pictură alegorică. Celelalte saloane, spațioase și elegante, constituiau, cu cele 12 biliarde ale lor, locul de întîlnire al unei adevărate «academii» de amatori ai jocului. La cîțiva pași de intrarea principală, se afla alta mai modestă, deasupra căreia se putea citi: «SALONUL INDIAN». Ea dădea într-un subsol mobilat ca un fel de divan oriental și care, neavînd nici un succes, permise prin aceasta, cinematografului, să se instaleze acolo...*“[14]

Într-adevăr, Borgo, administratorul lui Grand-Café, care nu știa ce să mai facă pentru a valorifica, în vreun fel, subsolul, primi cu bucurie oferta lui Maurice de a închiria „Salonul Indian“; acesta îi propuse douăzeci la sută din rețeta realizată, zilnic, prin proiecțiile cinematografice. Borgo, care n-avea prea multă încredere în succesul de public al noului tip de spectacol, preferă o sumă fixă, nu prea mare, dar sigură: 30 de franci pe zi.

Și astfel, în toiul sărbătorilor de iarnă, cînd bulevardele erau invadate de tradiționala mulțime ce se strecura anevoie printre gheretele negustorilor ambulanți, la 28 decembrie 1895, se desfășură prima proiecție cu public a Cinematografului Lumière. În sala de la subsol, Antoine și Clément instalaseră, în locul meselor de biliard, vreo sută de scaune, întinseseră în fața lor o pînză albă, iar în spate, într-un fel de lojă drapată cu catifea albastră, disimulaseră proiectorul. Prețul biletului era: 1 franc. Taxa *kinetoscopului* Edison fusese de 25 de ori mai mare! Să adăugăm și că spectacolul cinematografic nu dura doar un minut, ca în cazul ocularului kinetoscopic, ci 20. Și totuși, în pofida acestor avantaje evidente, în prima zi nu s-au dat decît patru proiecții, iar Clément Maurice, care ținea loc de casier, n-a putut înregistra decît 35 de bilete vîndute la capătul zilei de 28 decembrie. Rețeta abia dacă acoperea chiria sălii. Administratorul lui „Grand Café“ putea să se felicite pentru prudența sa. Primise 30 de franci, nu 7 cît i s-ar fi cuvenit dacă ar fi acceptat cota de 20 la sută din rețetă.

Dar, observa apoi Maurice: „*amintirea cea mai stăruitoare mi-a lăsat-o impresia unui trecător oprit în fața intrării și căutînd să înțeleagă ce putea să însemne «Cinematograful Lumière». Cei care se decideau să intre ieșeau buimăciți și-i vedeai revenind curînd, însoțiți de cunoscuții pe care-i întîlniseră pe bulevarde. A doua zi, publicul făcea o coadă care ajungea pînă pe strada Caumartin, adică la 3—400 de metri distanță de cinematograf*“.[1]

Două mii cinci sute de spectatori se îmbulzeau zilnic la proiecțiile de la „Salonul Indian“, iar onorabilului domn Borgo i s-ar fi cuvenit acum cîte cinci sute de franci, să fi mizat pe viitorul cinematografului! Mușcîndu-și degetele, administratorul lui *Grand Café* ridica însă numai cei 30

de franci care-i reveneau zilnic, după propria sa opțiune. Primul comerciant obtuz din istoria cinematografului își încasa zilnic corecția meritată.

La drept vorbind, nu numai Borgo, ci și familia Lumière fusese luată prin surprindere de succesul comercial și de public al cinematografului lor. După două luni nu se mai vorbea la Paris decît despre noul tip de spectacol. Numeroase *café*-uri solicitau și ele aparate de proiecție. Se cerea reînnoit programul, realizate noi benzi și satisfăcute ofertele de peste graniță: din Germania, Italia, Marea Britanie, de la Cairo și din Mexic; și din București, unde redacția ziarului „L'Indépendance Roumaine" se declara fericită să poată adăposti, în saloanele ei din Calea Victoriei, primele proiecții de cinematograf.

Bombardat încă dinaintea premierei de la *Grand Café* de numeroasele oferte ale celor care-și doreau aparate cinematografice, clanul Lumière preferă ca în loc să-și înstrăineze invenția, s-o concesioneze. Societatea lyoneză punea în mod „gratuit" la îndemîna amatorilor de aparate — și peliculă, „mulțumindu-se" cu 50 la sută din rețetele înregistrate. Din ianuarie 1896, la Lyon vor fi formați 150 de operatori care vor deveni delegații casei Lumière. Aparatele simple, portabile, ușor de mînuit vădeau un mare avantaj: ele permiteau nu numai proiecția peliculelor impresionate în prealabil, ci și filmarea altor imagini, ba mai mult decît atît, serveau și la tirajul pozitivelor. Operatorii, „discipolii" formați de Louis Lumière, vor acoperi în cîteva luni importante zone ale globului, făcînd ca „trenul din mica gară La Ciotat" să poposească la New York și la Bombay, expediind, în același timp, în patrie, „vederi" exotice care vor îmbogăți atractiv repertoriul cinematografic.

La o cît de sumară analiză, bogăția și multilateralitatea bilanțului activității lui Louis Lumière este frapantă: el inventează unealta, realizează primele filme cristalizînd în practică principii estetice definite teoretic abia mai tîrziu, tatonează cea mai mare parte a genurilor cinematografice și a utilizărilor posibile ale noii invenții, instruiește și formează operatori, organizează comercializarea internațională a cinematografului. Dacă noțiunea de *autor total* corespunde unei realități, atunci nimeni altul decît Louis Lumière n-ar avea mai mare justificare s-o pretindă, fiindcă a fost — așa cum notează istoricul Vincent Pinel: „inventator, fabricant, producător, operator, realizator, distribuitor, șef de școală".[16] Primul și cel mai complet autor total din istoria cinematografiei!

LA CREPUSCULUL SECOLULUI, ERA IMAGINII

E dificil pentru noi, spectatorii de azi, obișnuiți, dacă nu blazați chiar de realitatea cotidiană a mijloacelor de difuzare audio-vizuală, să realizăm șocul trăit, la finele secolului trecut, de primii martori și beneficiari ai imaginii cinematografice. Că a fost un adevărat șoc o dovesesc și rîndurile apărute în ziarul „Le Radical" din 30 decembrie 1895, la două zile după proiecția inaugurală:

> *„Un miracol fotografic! Oricare ar fi scena surprinsă și numărul de personaje, le vedeți în mărime naturală, în culori, în perspectivă, cu cerul îndepărtat, cu străzile, cu toată iluzia vieții reale..."*[17]

Este locul să precizăm că pe ecranul de 1,50—2 m înălțime, „mărimea naturală" a vederii înregistrate de comentator era o simplă iluzie, ca dealtfel și culoarea. Dar aceste exagerări nu reflectă oare forța de sugestie, violenta impresie de realitate îmbinată cu o confuză senzație de magie, puternicul efect de participare trăit de primii spectatori? Un alt ziarist, în „La Poste de Paris", observa:

> *„Cînd toți își vor fotografia ființele care le sînt dragi nu în forma lor nemișcată, ci în mișcare, în acțiune, în gesturile lor obișnuite, cu vorbele lor prinse în vîrful buzelor, moartea va înceta să mai fie absolută..."*[18]

Deși entuziaste, relatările presei privind debutul proiecțiilor cinematografice rămîn, totuși, minore în semnificații.

Din concertul mediocrităților se desprinde totuși o voce în care mulți văd, în mod justificat, începuturile criticii cinematografice, deși răsună, în mod paradoxal, într-un ziar provincial, tocmai la Odesa, în Rusia. În primăvara anului 1896, redacția ambițioasei foi „Odesskie Novosti" îl trimitea corespondent la Tîrgul de la Nijni Novgorod, pe Aleksei Peșkov, un tînăr scriitor de 28 de ani (care avea să adopte mai tîrziu pseudonimul Maxim Gorki). Hohotind cu ură și sarcasm la vederea minunilor de iarmaroc menite să ia ochii „gloatei culte", Gorki transmitea ziarului său impresii despre această „manifestare istorică" prin care autocrația țaristă dorea să-și demonstreze în fața întregii lumi, viabilitatea: „Expoziția e mult mai instructivă privită ca o mărturie a imperfecțiunilor vieții omenești, decît ca o imagine a succeselor tehnicii industriale de la noi din țară..."[19] Rîzîndu-și de „imperiul industrial", de această „lume artificială" plină de „atîtea lucruri și nimicuri", Gorki se ocupa și de divertismentele pe care le oferea iarmarocul, văzînd în ele „popularizarea desfrîului și parodierea artei".

Ni se pare semnificativ că tonul vehement sarcastic al reporterului Peșkov se schimbă imediat ce vine vorba despre invenția lui Lumière, deși ea era prezentată tocmai într-unul din „stabilimentele de desfrîu", care stîrniseră mînia corespondentului odesit. Într-adevăr, în inima iarmarocului din Nijni, francezul Charles Aumont deschisese un „Café-Chantant", aducînd direct de la Paris vreo sută de „demoazele internaționale" care să mențină buna dispoziție a clienților și ... un aparat de proiecție fabricat la Lyon. Nu se împlinise încă nici o jumătate de an de cînd, pe Boulevard des Capucines, Antoine Lumière prezentase publicului invenția fiului său și la cîteva săptămîni după ce „vederile" fuseseră oferite și publicului bucureștean, legendarul tren din gara la Ciotat sosea și la Nijni Novgorod.

Înainte de orice, corespondentul Peșkov trebuia să le explice cititorilor săi din Odesa

ce este aceea cinematograf. Și iată cum o face:

„Pe un ecran așezat într-o încăpere întunecoasă se proiectează un fascicol luminos de la o sursă electrică și, deodată, pe pînză apare o fotografie de aproximativ doi arșini și jumătate pe unul jumătate. Ni se arată o stradă din centrul Parisului**. Se văd trăsuri, copii, pietoni, surprinși în plină mișcare, copaci covîrșiți de frunziș. Totul însă e încremenit și are tonalitatea cenușie a unei gravuri, siluetele și obiectele fiind reduse la o zecime din mărimea lor naturală.*

La un moment dat, se aude țăcănind ceva, imaginea tresare, te uiți și parcă nu-ți vine să crezi ochilor. Urnindu-se din loc, trăsurile de pe ecran se îndreaptă spre tine, copiii se joacă cu un cățeluș, frunzele copacilor freamătă, bicicliștii pedalează: toate astea se ivesc de undeva din perspectiva tabloului și, mișcîndu-se cu repeziciune, se apropie de marginea ecranului și dispar îndărătul lui, sau apar de acolo ca să se depărteze de noi, micșorîndu-se treptat, și să se piardă în cele din urmă, rînd pe rînd, după colțul străzii, printre trăsuri ... Apoi totul dispare ca prin farmec și în fața ochilor îți mai rămîne doar o bucată de pînză albă într-un chenar negru, de parcă n-ar fi fost nimic. Tot ce-ai văzut adineauri n-a fost decît o iluzie provocată de cineva, o simplă nălucire. Și o spaimă nelămurită te cuprinde..."

În șantanul lui Aumont, imaginile se însuflețesc în strigătele uimite ale publicului de iarmaroc. Gorki, însă, nu urmărește programul ca pe o curiozitate oarecare, ci ca instrument al cunoașterii umane. Însemnările sale de spectator devin abia astăzi importante pentru noi, nu numai fiindcă aparțin unuia din marii literați ai veacului, ci înainte de toate, fiindcă reprezintă un text-mărturie, fiindcă exprimă replica unei conștiințe vii în fața perspectivelor imaginii animate. Este aproape de necrezut cîte detalii, insignifiante spectatorului de azi, reține ochiul pătrunzător al scriitorului. Iată-l, de pildă, în fața unui tablou de gen: *Partida de cărți*. Louis își filmase tatăl cufundat într-un joc de cărți cu berarul lyonez Winkler și cu Trewey, prestidigitator și specialist în umbre chinezești. Mai luase

* Veche unitate de măsură rusă, folosită pînă la introducerea sistemului metric, egală cu 71,12 cm.
** Aici Gorki se înșeală. Louis Lumière filmase Lyon-ul.

parte la „filmare" și valetul Féraud: „un hîtru meridional care ne distra pe toți cu poznele sale", avea să-și amintească ulterior inventatorul[20]. Ce-i transmite însă lui Gorki această „vedere" cinematografică a cărei durată este mai scurtă decît un minut?

„Trei persoane, trei oameni serioși, joacă whist. Un domn care după aspect pare a fi un om important și care probabil rîde cu glas gros din adîncul pieptului (Antoine Lumière, *n.n.*) *face cărțile; partenerul din fața lui, un individ uscățiv și nervos apucă înfrigurat cărțile de pe masă cu o expresie de cupiditate (degetele nervoase ale prestidigitatorului sugerează fanteziei scriitorului impresia de cupiditate). Al treilea toarnă în pahare berea adusă chiar în momentul acela de chelner care, după ce a pus pe masă cele de trebuință, se oprește la spatele jucătorului nevricos, privind cu o atenție încordată și curiozitate în cărțile acestuia. În cele din urmă, cartoforii aruncă cărțile și izbucnesc în rîs, un rîs mut, de năluci. Rîd cu toții și odată cu ei și chelnerul, care se ține cu mîinile de burtă, ceea ce din partea lui se poate socoti o necuviință față de simandicoșii burghezi. Rîsul acesta tăcut, un rîs pe care-l mimează doar trăsăturile cenușii ale chipurilor sure ce tresaltă de surescitare, are ceva cu totul extraordinar, aproape fantastic. Simți ca un fior rece, privindu-l, atît de puțin seamănă cu viața reală. S-ar spune că jucătorii aceștia sînt morți și că au fost osîndiți să joace cărți pentru eternitate... Și rîzînd fantomatic, figurile de pe ecran se destramă ca niște umbre..."*

Remarcați cît de puternic era șocul resimțit de spectatorul anului 1896 în contact cu aceste primitive și modeste tablouri animate cu care noi astăzi ne întîlnim aproape indiferenți. Sau, în cel mai bun caz, fascinați de vraja „timpului pierdut", asemenea lui Claude Mauriac căruia peliculele Lumière îi sugerează *„Parisul lui Proust fără Proust, timpul înainte de a fi pierdut și regăsit, timpul brut, decepționat, derutant și tragic."*[21]

Ademenit și el, dar în alt chip, de misterioasa forță de sugestie a imaginii, tînărul contemporan al lui Proust din îndepărtata provincie rusă, reporter și inițiator, fără s-o știe, desigur, al cronicii cinematografice, fixează concentrat reacția publicului din sala obscură. Public format nu numai din petrecăreții stabilimentului lui Aumont, dar și din sumedenia de „demoazele internaționale"

pe care acesta le-a adus cu el. Gorki scrutează pe furiș, prin semi-întuneric, chipurile acestor spectatoare și asociază într-un tulburător dialog universul de pe pînză cu cel din sala de spectacole.

„Un colț din orașul Lyon. Se văd muncitoarele ieșind din fabrică. Un roi de femei sprintene, vioaie, rîzînd din toată inima, se revarsă pe poarta larg deschisă și, risipindu-se pe ecran, dispar care-ncotro. Toate sînt nespus de drăgălașe, modeste ca înfățișare și înnobilate de muncă în timp ce din întunericul sălii, compatrioatele lor, cu veselia lor stridentă, prea zgomotoasă ca să nu pară artificială, îmbrăcate extravagant și violent fardate, le privesc fără nici un fel de înțelegere pe franțuzoaicele din Lyon. În al doilea film, o pereche de tineri căsătoriți care au un bébé stau la masă (Auguste Lumière și soția, *n.n.*). *Ea fierbe cafeaua la o lampă de spirt și se uită cu un zîmbet duios cum tînărul și chipeșul ei bărbățel îi dă copilului să mănînce cu lingurița, rîzînd cu rîsul unui om fericit. Afară, în dreptul ferestrei, se văd fremătînd pe tăcute frunzele copacilor; bébé îi zîmbește lui tăticu-său cu tot obrăjoru-i bucălat și toată atmosfera casei are ceva intim și nespus de plăcut.*
Spectatoarele acestui film, «fetele vesele de la Aumont» pe care nevestele cumsecade pe de o parte le privesc cu uimire, iar pe de alta cu o gelozie ascunsă, pentru că știu să se îmbrace cu atîta gust, și în același timp le disprețuiesc și se gîndesc cu repulsie la meseria pe care o practică, sînt niște femei care n-au cunoscut niciodată fericirea de a avea un soț și copii. Spectatoarele acestea se uită și rîd... deși cine știe dacă în momentul acesta inima lor nu se strînge îndurerată. Poate că imaginea aceea cenușie a fericirii, tabloul acela mut și fantomatic al vieții li se arată ca o umbră a trecutului, o umbră a gîndurilor și a visurilor de odinioară, cînd năzuiau și ele să ducă o viață ca asta, o viață în care rîsul să răsune limpede și voios, o viață plină de colorit. Și poate că multe dintre ele în timp ce privesc filmul ar vrea să plîngă, dar se stăpînesc, căci sînt obligate să rîdă — de, asta le e meseria — și rîd, ca să nu plîngă..."

N-am reprodus acest lung pasaj numai pentru valoarea lui literară, ci și fiindcă aceste însemnări de scriitor atestă că Gorki a perceput forța emoțională pe care imaginea cinematografică o poate avea asupra omului, valențele sale de artă. Și asta încă de la primii pași a ceea ce aveam să denumim mai tîrziu „a șaptea artă". Remarcabil este că tot Gorki sesizează atît de timpuriu sfîșietoarea contradicție dintre aceste virtualități artis-

tice și rolul rezervat la iarmaroc, cinematografului.

„Simți un fior de spaimă privind toată agitația asta cenușie de umbre sure, mute, care se mișcă într-o liniște mormîntală. Să fie cumva o sugestie în legătură cu lumea viitorului? În orice caz, e un lucru care îți zdruncină nervii. Dată fiind originalitatea ei deosebită, putem prezice fără greș acestei invenții o largă popularitate. Să fie însă chiar atît de rentabilă încît să compenseze prin aceasta consumul de energie nervoasă? Și realizarea ei pe scară largă să fie chiar atît de utilă, încît să răscumpere tensiunea nervoasă cheltuită cu fiecare spectacol? E o problemă deosebit de importantă, cu atît mai importantă cu cît nervii noștri, din ce în ce mai hărțuiți și mai zdruncinați, au ajuns în asemenea hal, încît abia dacă mai reacționează la banalele impresii ale vieții de toate zilele, în schimb, se arată din ce în ce mai ahtiați după senzații noi, tari, inedite, palpitante, bizare. Cinematograful le oferă din plin și, dacă pe de o parte, nervii noștri vor deveni mai sensibili, pe de alta, vor începe să se tocească... Goana aceasta după lucruri bizare ne poate duce foarte departe" — scrie, în 1896, Gorki, prevestind, încă de la *Stropitorul stropit*, epoca cinematografului violenței și pornografiei.

Și cu amărăciunea definitorie pînă și prin pseudonimul său literar, scriitorul prevede cum peliculele deocamdată decente ale programului Lumière, vor fi înlocuite cu altele mai adecvate ca gen cerințelor șantanului și bîlciului, cum cinematograful:

„... va căuta să satisfacă gusturile vizitatorilor de iarmaroc ca și destrăbălarea publicului respectiv... Înainte de a da posibilitate oamenilor să progreseze, cinematograful se va pune în slujba Iarmarocului de la Nijni, contribuind astfel la depravarea publicului spectator. Poate că mîine chiar vom avea posibilitatea să vedem și razele Röntgen folosite pe scenă la Aumont, bunăoară la dansul pîntecului. Nu există lucru pe lume, cît ar fi el de măreț sau sublim, pe care omul să nu fie în stare de a-l trivializa și pîngări ..."*

---

* Asocierea pe care o face, aici, Gorki, nu e cîtuși de puțin arbitrară. Razele X, ce și-au făcut apariția concomitent cu cinematograful Lumière, în 1895, au fost adaptate imediat necesităților publicului de iarmaroc. În a sa *Histoire Générale du Cinéma* (Ed. Denöel, Paris, 1971, vol I, pag. 320), Georges Sadoul notează că în timpul verii anului 1897, la tîrgul din Tours, doi antreprenori ambulanți făceau publicitate noii atracții științifice pe care o achiziționaseră. Mai sînt înregistrate și alte exhibiții funambulești cu razele X, care însă, spre deosebire de cinematograf, n-au putut „ține afișul" decît un sezon sau două.

Textul acesta, rătăcit, între foile îngălbenite de vreme ale unei gazete provinciale, constituie o primă și timpurie mărturie a conștiinței de sine a cinematografului, a contradicției permanente care avea să-l sfîșie mereu, aceea între comerțul lipsit de scrupule și zborul spre culmile artei. Scriitorul care, mai tîrziu, avea să furnizeze trama dramaturgică a unor remarcabile opere cinematografice (*Mama* de Pudovkin, *Azilul de noapte* de Renoir sau Kurosawa etc.), a iubit și prețuit imaginea filmică încă de la prima sa apariție, a crezut nestrămutat în destinul ei de artă umanistă. Și n-am putea încheia acest capitol închinat memoriei zămislirii cinematografului, fără a mai cita încă una din anticipările lui Gorki, pe care desfășurarea ulterioară a evenimentelor avea s-o verifice pe deplin:

„Lumière și-a însușit ideea fotografiei mișcătoare de la Edison, a amplificat-o și a pus-o în acțiune, fără să bănuiască, desigur, unde o să ajungă și în fața cui va fi prezentată invenția sa..."

II

VOIAJUL ÎN LUNĂ
(Le voyage dans la Lune)
de **Georges MÉLIÈS** (1861–1938)

Franța 1902* *Scenariu, regie, costume și producție:* Georges Méliès. *Imagine:* Michaut. *Decoruri:* Claudel. *Distribuția*: Méliès (șeful expediției), Victor André, André Depierre, Farjaut, Kelm, Brunnet (colegii acestuia), Bluette Bernon (Luna); dansatoarele corpului de balet al Teatrului Châtelet (Stelele); trupa de acrobați de la Folies-Bérgère (Seleniții).

„... *Fără să bănuiască unde o să ajungă și în fața cui va fi prezentată invenția sa*..." Remarca lui Maxim Gorki devine și mai surprinzătoare în lumina unui incident real, pe care scriitorul n-avea de unde să-l cunoască, fiindcă a devenit public mult mai tîrziu. S-a întîmplat ca în seara premierei mondiale a Cinematografului Lumière, la 28 decembrie 1895, printre martorii privilegiați ai evenimentului, să se afle și un oarecare Georges Méliès. Acesta era directorul teatrului „Robert Houdin", situat la cîțiva pași de „Salonul Indian," pe Boulevard des Italiens, deasupra căruia, în același imobil deci, își avea atelierul fotografic și Clément Maurice, bunul prieten al lui Antoine Lumière. Ne reamintim că tocmai acest Maurice se postase ,în seara premierei, la casa de bilete a „Salonului Indian". Nu știm dacă Maurice îl invitase sau nu pe vecinul său. Poate că directorul lui „Robert Houdin", nici nu venise la

* Din evenimentele cinematografice ale anului: în Statele Unite, Ed. S. Porter lansează filmul *Viața unui pompier american*. În Anglia, realizatorii de la Brighton îmbină trucajul cu filmările în aer liber. Ferdinand Zecca realizează la Paris „drama" cinematografică *Victimele alcoolismului*, iar Louis Lumière obține vederi panoramice pe pelicula dispusă circular, inventînd odată cu un proiector cu 12 obiective și un nou gen de proiecție: *fotorama.*

„Grand Café" într-o vizită de politețe ci într-una de informare, să constate, adică, în ce măsură reprezenta noua atracție o concurență primejdioasă pentru teatrul său. Cert este că, din proprie inițiativă sau nu, în seara premierei contribuise și el cu un franc la rețeta descurajant de modestă care inaugurase cariera „Cinematografului Lumière". Ceea ce se știe sigur este că „vederile animate" l-au impresionat profund. Dovadă că, imediat după proiecție, l-a căutat pe Antoine Lumière, oferindu-i, fără ezitare, zece mii de franci pentru un aparat de cinematografiat. După cum s-a aflat mai tîrziu, bătrînul i-ar fi răspuns:

— *„Tinere, poți să-mi mulțumești! Invenția aceasta te-ar ruina. Ai noroc că nu-i de vînzare. Ce-i drept, ea ar putea fi exploatată un timp ca o curiozitate științifică, dar viitor comercial n-are...*"[1]

Astfel că Georges Méliès s-a întors cu mîna goală la micul său teatru. Era, de fapt, un apartament obișnuit — 17 m lungime și 6 lățime — în care fusese amenajată sala de spectacole întotdeauna ticsită de public. La sfîrșitul lui decembrie 1895, se reprezenta tocmai farsa de mare succes *Decapitatul recalcitrant*. În acest spectacol directorul deținea rolul principal: cel al profesorului Bărbălungă. Personajul grotesc, cu obrajii înconjurați de o stufoasă vegetație căruntă, cu creștetul chel ca o bilă de biliard, deasupra căruia conserva un smoc izolat de păr, bun numai de înșfăcat, intra în scenă și se lansa într-o prelegere. Rostea afectat ceva despre evoluția spiritismului la egipteni, caldeeni, asirieni, citîndu-l ba pe Zoroastru, ba pe Mohamed, pînă cînd își făceau intrarea în scenă prestidigitatorul și asistentul său:

— Ei bine, domnilor, încă din vremea grecilor antici ... tocmai tuna cu voce de stentor conferențiarul, cînd prestidigitatorul îl întrerupea prevenitor:
— Stimabile, dacă nu pui capăt trăncănelii, îți retez capul.
Cum o arăta și titlul farsei, profesorul era un îndărătnic:
— N-ai decît — răspundea. Asta nu mă va împiedica să repet că încă din vremea grecilor antici ...

— Rămîne de văzut — răspundea prestidigitatorul, care nu-și epuizase încă mijloacele de convingere. Și luînd, din mîna asistentului o sabie, harrrșt — îi tăia gîtul, spre oroarea voioasă a întregii săli. Obișnuit cu asemenea execuții prompte, asistentul apuca, nu fără dezgust, capul de smocul de păr și-l depunea neglijent pe o tavă de porțelan plasată pe o masă mai în fund. De acolo, din fund însă, capul începea să vocifereze din nou:
— Orice s-ar spune, încă din timpul grecilor antici...
Ușor enervat, asistentul îl muta într-o cutie cubică, închizîndu-i capacul.
— Acum vom putea arăta, onoratului public, propriile noastre experiențe... — exclama, satisfăcut, prestidigitatorul.
— Și pe mine mă veți mai lăsa mult aici? — se făcea auzită dinspre cutie vocea sepulcrală a decapitatului recalcitrant.
În acest moment, trupul victimei, care zăcuse pînă atunci neutru, pe un fotoliu, țîșnea prin scenă urmărit de asistent și prestidigitator și în învălmășeală, neputînd să-și apuce propriul său cap din casetă, înșfăca craniul unui schelet învecinat, rupînd-o la goană în culise. Bucuria publicului atingea paroxismul cînd, înfuriat, scheletul smulgea la rîndu-i capul bărbosului profesor așezîndu-l în locul craniului și participînd astfel la urmărirea generală.[2]

Reacția vie a spectatorilor dovedea că tînărul trimis la plimbare de Antoine Lumière nu era un oarecare, știa să aprecieze exact efectul la public al unei noi atracții și perspectivele ei.

Georges Méliès tocmai rotunjea pe atunci 35 de ani. Tatăl său, un bogat fabricant de încălțăminte, îl expediase, în tinerețe, la Londra, să-și perfecționeze, acolo, cunoștințele de mecanică. Georges nu se dorea, însă, industriaș; el se visa pictor, dacă nu actor, măcar scamator, iar pe malul Tamisei era fatal să se lase răpit de farmecul spectacolelor iluzioniste. Neîndurător, tatăl l-a rechemat, punîndu-l la lucru, mecanic în fabrică... Abia în 1888, după retragerea „capului familiei" din afaceri, și-a putut ceda drepturile, fraților săi, în schimbul unei importante sume de bani. Împlinise 27 de ani și, cu mîinile în sfîrșit libere, s-a grăbit să cumpere teatrul înființat de Robert Houdin, clasicul francez al genului, cu toate instalațiile, Méliès s-a dovedit un demn continuator al tradițiilor sălii, adăugînd

cu debordantă fantezie numeroase trucuri pe care le structura ca gaguri scenice în cadrul unor scenete și farse între care *Decapitatul recalcitrant* nu era decît una din piesele bogatului repertoriu.

Minuscula scenă de la Robert Houdin era plină de trape și mecanisme oculte. Contacte electrice erau în legătură cu tot felul de piese de mobilier care, deși păreau inofensive, puteau dezlănțui oricînd iluzia și efectele magice. Méliès putea fi mîndru de creația sa, din 1893 era dealtfel președintele societății prestidigitatorilor, o valoare recunoscută, și totuși, din momentul în care văzuse „vederile animate" nu-și mai găsea liniștea. Trăise brusc revelația că orice magie, cît ar fi ea de perfectă, nu este decît o joacă de copil în comparație cu „Cinematograful"; ceva îi spunea că această unealtă fără pereche în reproducerea mecanică a iluziei optice fusese inventată anume pentru el. Iubea prea mult iluzionismul pentru a nu se arunca asupra unei invenții care i-ar fi permis să-și reînnoiască repertoriul, să și-l îmbunătățească, să și-l complice, să-și perfecționeze trucurile. Nu mai putea trăi fără cinematograf! Lumière nu vroia să i-l vîndă? Recalcitrant ca „decapitatul" său, Méliès nici gînd n-avea să renunțe...

Cu proiecțiile propriu-zise era familiarizat încă dinaintea apariției cinematografului. Lanterna magică era un accesoriu permanent al spectacolelor pe care le montase și printre efectele scenei de la Robert Houdin existau și diverse plăci care, reflectîndu-se în oglinzi glisînd orizontal, îi permiteau să sugereze ninsori, fulgere, chiar trăsuri pe șosea sau vapoare în larg. La urma urmelor, aparatul miraculos al lui Lumière nu era decît o asociere tehnică între o lanternă magică și o mișcare intermitentă a benzii perforate care antrenează imaginea fotografică. Antoine Lumière i-l refuza în decembrie 1895. Două luni mai tîrziu, Georges Méliès își avea propriul aparat! Nu tipul perfecționat de Lumière. Unealta pe care o poseda era un „bioscop" fabricat de

opticianul londonez Robert William Paul, pe care, slujindu-se de cunoştinţele mecanice temeinice agonisite în fabrică, îl perfecţionase. Benzile filmate le cumpără de la Reprezentanţa *kinetoscopului* lui Edison. Să nu uităm că de la peliculele acestea pornise Louis Lumière însuşi! Printre ele era şi *Execuţia Mariei Stuart*, în care realizatorul *kinetoscopului*, Dickson, se întrecuse pe sine însuşi: în faţa cîtorva figuranţi în costume medievale, nefericita prizonieră îşi aşeza capul pe eşafod, gîdele ridica, nemilos, securea şi... de la „harrrşt!" încolo, totul îi amintea de „Decapitatul recalcitrant"; Méliès se afla la el acasă. Asemenea benzi ar fi putut fabrica şi el!...

Îşi denumi camera de luat vederi: *kinetograf**. Ceea ce mai rămînea de procurat era pelicula virgină. Se îmbarcă pentru Londra şi învesti acolo o sumă considerabilă, 45 000 de franci, aventură pentru care familia îl judecă aspru. Întors acasă, abia cînd deschise prima casetă pentru a introduce negativul în aparat, constată că pelicula nu avea perforaţii. Comandă unui atelier mecanic un fel de ciocan uriaş, dificil de pus în funcţiune, care executa numai cîte două perforaţii simultan. „La capătul unui sfert de oră de trudă, îţi simţeai braţele zdrobite şi umerii paralizaţi..."[3] Şi într-un sfert de oră abia dacă se obţineau 30 de perforaţii!

Cum să developeze, însă, aceste benzi ce n-aveau nimic comun cu formatele cu care erau obişnuiţi, pînă atunci, fotografii? Le tăia în secţiuni şi le lipea, după uscare, trudă lungă şi delicată, ferindu-se să nu zgîrie cumva gelatina sau să nu-şi lase amprentele digitale pe peliculă. Ingenios de la natură, rulă unul din filmele sale în jurul unui pahar, lipindu-i extremităţile şi, introducîndu-l în soluţie, avu satisfacţia să constate că developarea decurge în condiţii bune. Descoperise principiul tancului de developare. Pornind de la această experienţă, construi cuve prevăzute cu tamburi de lemn şi o manivelă, ca un cilindru de măcinat cafea, în care el „rîşnea" însă imagini. Şi astfel la 5 aprilie 1896, putea publica următorul anunţ în ziarul parizian al spectacolelor, „L'Orchestre":

„*Teatrul Robert Houdin a adăugat spectacolelor sale atît de interesante « kinetograful », aparat american* (sic!) *perfecţionat, cu fotografie însufleţită în mărime naturală, fără nici o trepidaţie...*"[4]

* În 1897, Georges Brunel publica la Paris broşura „Le kinetograph Méliès et Reulos", descriindu-l după cum urmează: „Elegant, uşor, lesne de reglat, face puţin zgomot cît funcţionează, introducerea peliculei e simplă şi rapidă, proiecţiile sînt clare şi perfecte..." (citat de Deslandes şi Richard, la pag. 416). De fapt, prea uşor nu era. Din acest punct de vedere era complet inferior aparatului Lumière. Nu era nici portabil. Destinul avea să transforme, însă, cum vom vedea, pînă şi acest defect în avantaj.

ACCIDENT ÎN PLACE DE L'OPERA

Ce însemna, în 1896, proiecţie de film pe bulevardul parizian? Deşi Casa Lumière îşi continua, nestingherită, spectacolele de la Salonul Indian, refuzînd să furnizeze cuiva vreun aparat, în primul an de la premiera sa absolută aveau să fie eliberate numai în Franţa 129 de brevete pentru diferite sisteme de fotografie animată. Cinematograful îşi continua marşul irezistibil spre public!

E drept că, cel puţin deocamdată, publicul este format din petrecăreţii „café-concert"-elor şi mulţimea gălăgioasă care frecventează barăcile de bîlci. Totuşi, o primă categorie de profesionişti ai spectacolului care dovedesc sensibilitate faţă de cinematograf sînt iluzioniştii. Méliès e departe de a fi o excepţie. Chiar înaintea patronului de la Robert Houdin, fraţii Isola au introdus în spectacolele lor „fotografia animată în mărime naturală", pe baza unui aparat de proiecţie original, *isolatograful* pe care l-au şi exportat la Berlin şi Bruxelles. Dar pentru „preoţii" magiei, cinematograful nu reprezenta decît o simplă atracţie pe care o şi plasau la încheierea sectacolului, curiozitate tehnică de cafenea sau bîlci, scamatorie vizuală, atît! Meritul epocal al lui Méliès nu este că şi-a creat un instrument cinematografic propriu, nici măcar că a început să reproducă el însuşi imagini

pe peliculă, ci că, spre deosebire de alții, și-a pus problema despre ce se poate obține în plus de la noua unealtă.

Ca toți ceilalți, începe imitîndu-l pe Lumière: filmează o partidă de cărți în care deține, bineînțeles, rolul principal, al celui care cîștigă, surprinde un grădinar arzînd iarba, un stropitor păcălit și — s-ar fi putut fără? — oprirea unui tren la peron. Dar subiectele de „plein air" sînt limitate: *kinetograful* e greu transportabil. Și cîteodată îl mai pîndește și ghinionul.

Într-o zi, Méliès își postează camera în inima Parisului, în Place de l'Opera, așa cum făcuse și Lumière la Lyon. S-a instalat la doi pași de teatrul său, scrutează liniștit prin obiectiv, dar, ghinion! — aparatul se blochează: s-a rupt filmul. Îi trebuie un minut pentru ca să-și pornească din nou pelicula. Între timp, firește, trecătorii, omnibuzele, trăsurile și-au văzut de drum. După ce își lipește pelicula și o developează, descoperă la proiecție că datorită întreruperii filmării, în locul rupturii, un omnibuz se transformă, miraculos, în dric, iar cîțiva tineri veseli în matroane certărețe. Ghinion pentru oricare altul, nu pentru Méliès, care, cu harul și imaginația sa, știe să transforme și un accident într-o descoperire capitală: în momentul acesta a înțeles în felul său, al iluzionistului, vocația ascunsă a camerei de luat vederi: trucajul.

Omnibuzul-dric obținut accidental în laboratorul său de imagine îi sugerează, prin extensie, trucul substituirii. *„Două zile mai tîrziu* — notează Méliès, *executam primele metamorfoze de bărbați și femei și cele dintîi dispariții subite, care s-au bucurat la început de un succes atît de mare..."*[5] Începe prin a prelua un număr din repertoriul propriilor sale spectacole: „Escamotarea unei doamne". Dar, ceea ce se obținea pe scenă cu ajutorul trapelor și cu o mecanică din cele mai complicate se realizează acum printr-o simplă oprire a filmării și o substituire.

Se știe că directorul teatrului „Robert Houdin" nu-și prezenta trucurile în starea lor brută, ci le

subordona cerințelor feeriei. Cineastul nu-l dezminte, defel, pe omul de teatru! Ultimul film produs în 1896, *Moara Diavolului*, era o adevărată „superproducție", fiindcă nu dura un minut (lungimea standard de pînă atunci), ci trei! Ea reprezintă, de altfel, prima „mizanscenă" a lui Méliès. La începutul lui 1897, îi vor mai urma *Dracul la mănăstire*, *Halucinația alchimistului*, *Magnetizatorul*, *Visul bețivului* și multe alte asemenea „scene fantastice".

Între timp, Lumière își expediase operatorii în multe țări ale lumii, lansînd acum pe ecrane scene surprinse în Algeria și Spania, în Rusia și Mexic. În pofida întinderii ariei geografice, tematica cinereporterilor săi era, în mod fatal, monotonă. Robert William Paul, inventatorul englez al „bioscopului", nota și el în 1898: *„Publicul a văzut prea multe trenuri, tramvaie și autobuze. Încă n-au fost folosite posibilitățile fotografiei animate pentru a provoca rîsul, plînsul sau emoția...*[6] Méliès intuise această necesitate încă mult mai devreme. Inițial părea că nu face decît să reproducă formula filmelor Lumière. De fapt, mai era încă absorbit de perfecționarea propriei sale tehnici, de studiul posibilităților camerei de filmare, ale developajului, copierii și producției. În clipa în care simți că laboratorul a fost pus la punct, lansă și seria magică.

Trucurile și feeriile sale umpleau din nou sălile. Pentru spectatorul de astăzi, orice miracol reprodus pe ecran, de la *Scufundarea Japoniei* la *Infernul din zgîrie-nori* sau *Omul invizibil*, e întîmpinat cu blazare: „Trucaj!" El își imaginează anevoie, acum, exclamațiile stupefiate ale publicului epocii lui Méliès, incapabil să-și dea seama cum au fost filmate „minunile" de pe ecran *. Primirea făcută pe atunci „prestidigitațiilor" sale cinematografice îl stimula pe magician. La începutul toamnei

* În ce-i privește, însă, pe profesioniștii cinematografului, ei contemplă și azi cu surprindere „magia" lui Méliès, explicîndu-și greu și aproximativ cum au fost obținute unele efecte de mare precizie, cu tehnica rudimentară a vremii, la lumina zilei și cu pelicule de sensibilitate redusă.

anului 1896, el putea vesti că teatrul său își suspendă total reprezentațiile de iluzionism scenic pe care le mai avea în repertoriu, în beneficiul proiecțiilor cinematografice. În concepția sa, pentru prima oară proiecția nu mai era simpla demonstrare a unei noi „minuni a științei", ci o concurență la adresa teatrului, spectacol și nu curiozitate. Dar convențiile scenice îi rămăseseră atît de fidel întipărite, încît în finalul fiecărui film își punea interpreții să se apropie de „rampa" inexistentă și să se încline.

Adevărul este că lui Méliès îi lipsea scena, sumedenia de mecanisme și automate în care își fabrica trucurile, confortul ei. Simțea tot mai acut necesitatea unui atelier care să-i ușureze și în cinematograf plăsmuirea miracolelor. Iată și de ce, în primăvara lui 1897, se lansă în construcția unui studio, pe proprietatea sa de la Montreuil. Era un hangar acoperit cu geamuri, pe care-l definea el însuși mai tîrziu cu plasticitate: *„îmbinarea unui gigantic atelier fotografic cu scena unui teatru"* [7]. Istoricii francezi Deslandes și Richard remarcă semnificativ că dimensiunile studioului de la Montreuil reproduceau fidel pe cele ale Teatrului Robert Houdin [8]. Dovadă în plus că George Méliès nu putea măsura încă decît în sistemul parametrilor scenici. Dar chiar și în aceste limite, noile necesități impuneau soluții tehnice noi: tavanul din sticlă, de pildă, astfel orientat încît să asigure iluminarea naturală necesară filmării, zilnic între orele 11—15. Împins de nevoia „efectelor speciale", în ianuarie 1897 sapă trape, în „scenă", la șapte metri adîncime. Curînd studioul devine îngust în fața extinderii producției. Méliès îl lungește printr-o boltă ferestruită de doi metri jumătate, cu două pasarele de fier care traversează sala și un balcon circular pentru uzul mașiniștilor. Construcția, încă existentă în 1930 în pofida dărăpănării, făcea obiectul unor zadarnice apeluri de conservare, de transformare într-un muzeu atît de necesar cinematografiei [9]. Méliès n-avusese cum să prevadă acest final lipsit de glorie. Sub clopotul de sticlă al atelierului

său investiga nestingherit domeniile infinite ale trucajului. *„Pasiunea și obișnuința de a crea iluzii m-au împins spre cinematograf"* — mărturisea într-o scrisoare din august 1929 [10]. Această pasiune l-a și ajutat să transforme, cum am mai văzut, lucruri pe care alții le găseau inutile, în cuceriri ale limbajului filmic. Pentru a evita voalarea peliculei, își crease deprinderea de a diminua progresiv diafragma pe ultimii metri ai casetelor. La montaj, această parte înnegrită era îndepărtată ca un corp străin, ca un apendice nefolositor. Pînă într-o zi cînd, din eroare, tăietura nefiind executată, Méliès a fost surprins să constate la proiecție că datorită acestei întunecări gradate, legătura cu planul următor se făcea incomparabil mai lin. Fericit de descoperire, magicianul încercă imediat operația și în sens invers, începînd fragmentul care urma cu o deschidere treptată. Și astfel, banala eroare de montaj îi servise pentru a descoperi „lăsarea de cortină" a secvenței cinematografice, *„fondu*-ul".

Un truc odată descoperit, aducea prin inducție un altul. Geniul lui Méliès își punea pecetea pe tot ceea ce atingea. Trucului, prin substituire, magicianul i-a asociat curînd *cașetarea*. O porțiune de catifea neagră întinsă pe o parte a decorului, constituia, în cursul filmării, un fel de „rezervă fotografică". În această zonă, emulsia negativului rămînea neimpresionată și putea servi unei a doua expuneri, plasînd în fața obiectivului un ecran pe care se găsea decupată o mică ferestruică, corespunzînd spațiului rezervat. Principiul fusese descoperit și aplicat fotografiei încă din 1861 de către americanul Mummler la Philadelphia în scopuri nu tocmai oneste. Mummler vindea fotografii de... fantome familiilor îndurerate, ca dovezi ale contactelor cu spiritele regretaților dispăruți, invocate în cadrul unor ședințe oculte. Méliès preluase acest procedeu și-l aplica cu precizie de prestidigitator. Prin expuneri repetate, el obținea dedublarea unuia și aceluiași personaj care făcea comedie cu sine însuși. Într-una din benzile sale a ajuns chiar la a se multiplica de șapte ori.

Apariții, dispariții, metamorfoze la care își adăuga practica de iluzionist îi transformau filmele într-o nesecată cascadă de minuni.

„Amestecînd toate aceste procedee și utilizîndu-le cu competență — scria Méliès — *nu ezit să spun că este posibil astăzi să realizezi în cinematograf lucruri de necrezut. Orice s-ar spune, trucul inteligent aplicat permite să redai supranaturalul, imaginarul, să faci vizibil însuși imposibilul*"...[11]

„GENTLEMANI, SÎNTEȚI ÎNȘELAȚI"

Un exemplu strălucit de vizualizare a imposibilului prin intermediul trucului inteligent aplicat îl constituie *Omul cu capul de cauciuc*. Protagonist ca de obicei, Méliès își făcea apariția într-un laborator, se așeza la masă, își lua, tacticos, capul între degete, și-l desprindea de trunchi și-l așeza alături, în centrul mesei. Deși lipsit de suportul trunchiului, capul nu părea deosebit de afectat, se întorcea demonstrativ ba la dreapta, ba la stînga, să le arate tuturor că și în această stare puțin obișnuită, se descurcă! Magicianul extrăgea atunci, din buzunarul jiletcii sale, un alt cap, perfect asemănător, și, instalîndu-l pe locul rămas vacant, între umeri, scotea la iveală și un tub de cauciuc. Ușor neliniștit, capul de pe masă se angaja într-o aprinsă conversație cu capul-uzurpator și era lesne de constatat că ambele capete trăiau cu adevărat și că aparțineau aceleiași persoane. Între timp, năstrușnicul personaj introducea una din extremitățile tubului sub gîtul capului devenit de prisos și începea să sufle prin cealaltă extremitate, iar țeasta, fără a se deforma, se umfla văzînd cu ochii. Cînd Méliès se oprea să mai tragă aer în piept, scăfîrlia profita diminuîndu-și dimensiunea, cu o expresie de vădită ușurare întipărită pe chip, dar operația de umflare era reluată, atingînd, curînd, proporții colosale, în vreme ce magicianul își păstra mărimea naturală alături. Cum imprudentul iluzionist sufla tot mai insistent, inevitabilul se producea: capul exploda ca un balon devastînd laboratorul.

Am văzut acest film la expoziția deschisă la București, în 1961, cu prilejul Centenarului Méliès

și mărturisesc că fără ajutorul realizatorului însuși n-aș fi reușit să pătrund misterul tehnic al „capului de cauciuc". Era clar că protagonistul se refilmase pe un fond de catifea neagră și, îmbrăcat în negru, corpul îi devenise invizibil: efectul era de mult folosit în teatru, și, chiar mai tîrziu, în 1937, Orson Welles oferea, prin intermediul său, publicului new yorkez, un copios festin al magiei, cu prilejul înscenării unui *Faust* de Marlowe. Enigma lui Méliès părea să fie, însă, cum reușise „umflarea" capului? Printr-un *traveling* „avant la lettre"? Nu era de crezut. Într-adevăr, în însemnările sale, realizatorul explica că aparatul rămăsese fix, de mișcat se mișcase doar căruciorul pe care era așezat interpretul, coborîse o pantă avansînd spre aparat în timp ce Méliès-actorul se ridicase treptat de pe scaunul mobil, pentru a-și menține capul în cadru. Totul, de la mișcare pînă la adîncimea pantei, fusese matematic calculat dinainte.

Méliès era un năstrușnic inventator de gaguri și trucuri. Nu degeaba rolul său preferat era cel al lui Mefisto, nu personajul lui Goethe, ci spiridușul ivit dintr-o trapă, meșter al magiei care se amuză, amuzînd și pe alții. Resursele de miracole ale studioului nu-i foloseau, dealtfel, numai farselor macabre și feeriilor, ci și mimării actualităților reconstituite. Se știe că operatorii lui Lumière își realizau filmările pe viu, luau parte la încoronarea lui Nicolae al II-lea la Moscova și la inaugurarea monumentului kaiserului Wilhelm la Berlin, plecau la Roma după „vederi" de la căsătoria prințului de Neapole și la Londra imortalizau jubileul reginei Victoria. Mai practic, Georges Méliès reproducea evenimentele în retorta studioului! În repertoriul său încep de la o vreme să abunde imagini din războiul greco-turc, aspecte ale masacrării populației din Creta sau, în rada Havanei, explozia de pe cuirasatul „Maine". Publicul nu știa că sîngeroasele operații din Creta se desfășurau, de fapt, într-o grădină din Montreuil, iar „filmările submarine" ale scufundării lui „Maine"

erau realizate prin acvariu, în atelierul cineastului . . .

Recordul genului a fost însă stabilit cu prilejul încoronării regelui Eduard al Angliei. Caracterul senzațional al evenimentului decurgea din însăși unicitatea sa: datorită domniei neobișnuit de lungi a reginei Victoria, Londra nu mai găzduise încoronări de peste șase decenii. Capitala Angliei se pregătea febril de eveniment, cînd proprietarul faimosului teatru Alhambra avu ideea să-i comande lui Méliès un film pe această temă. Magicianul își abandonă feeriile în lucru, plecă la Londra, studie proiectele festivității, luă schițe de costume și prospectă atent catedrala Westminster. Mai mult decît atît, spune legenda, la întoarcere îl aduse cu el în Franța pe însuși Urban, maestrul de ceremonii al curții regale britanice, pentru a garanta o cît mai fidelă reconstituire. Încoronarea ar fi trebuit să aibă loc la 26 iunie 1902. Pe neașteptate, însă, la 24 iunie, se anunță că regele e bolnav și că evenimentul mult așteptat se amînă. La 24 iunie, totuși, din punctul de vedere al lui Méliès, ceremonia se și consumase: în mijlocul unei curți fastuoase, întruchipate de o figurație fără precedent ca număr, într-o catedrală de carton, regele Eduard și grațioasa regină se instalau pe tronul de la Montreuil. E drept că, după filmare, „Maiestatea Sa" putea fi întîlnită într-un restaurant periferic din Bicêtre, unde purta — cu aceeași distincție — tava, dar asta n-o știau decît cei 150 de actori și figuranți ai filmului.

Pînă într-o zi, cînd ziarul parizian „Le petit bleu" se indignă în fața mascaradei:

„Domnilor englezi, sînteți înșelați... sînteți înșelați cînd vi se anunță că în ziua încoronării veți putea contempla ceremonia istorică într-un fotoliu de la Alhambra. Ceva o să vi se arate, desigur, dar va fi — iertați-mi expresia — curată șușanea! Edouard al VII-lea care o să se urce solemn pe tron, grațioasa și grava Alexandra luînd loc alături, sînt figuranți costumați la Montreuil, într-o sală improvizată, împodobită cu pînze pictate și mobilă de carton. Se spune că M. S. Eduard este țal la restaurantul Kremlin-Bicêtre, iar M. S. Alexandra, „vedetă" la Châtelet. Un nou Cromwell, operatorul, le taie capetele încoronate, substituindu-le pe cele ale adevăraților actori...[12]

Presa engleză a reacționat cu mai puțin venin și cu mai multă seriozitate, explicînd publicului că în condițiile de iluminare din interiorul catedralei nu era posibilă o filmare pe viu și singurul mijloc de a da posibilitate mulțimii să vadă ceremonia era înregistrarea unei repetiții. Iar dacă ar fi să-l credem pe Méliès, în memoriile sale, scrise 30 de ani mai tîrziu, el susținea că Eduard însuși s-a arătat surprins de perfecțiunea reconstituirii și i-ar fi spus lui Urban: *„Lucrul cel mai curios este că mă recunosc foarte bine în film, o recunosc și pe regină și dacă n-aș fi sigur de contrariu, aș crede că sîntem chiar noi acolo...*[13]

Această practică a anticipării evenimentului pe calea reconstituirii sale dramatizate avea să mai fie întîlnită în istoria publicisticii cinematografice și mult mai tîrziu, chiar în epoci în care nivelul de dezvoltare al aparaturii n-o mai putea justifica. Astfel, potrivit unui autor american [14], celebrul săptămînal de actualități cinematografice „The March of Time", care i-a inspirat lui Orson Welles jurnalul de actualități din prologul filmului *Cetățeanul Kane*, intitulat, prin parafrază, „News on the March", folosea în mod uzual între 1935—1951 reconstituirea unor evenimente care nu fuseseră filmate, prezentîndu-le ca documente autentice. Realizatorii jurnalului nu ezitau să folosească sosii, pentru a figura personalități reale pe care istoria le solicitase în avanscena evenimentelor. Dacă reporterii de la „The March of Time" îl depășeau totuși pe Méliès, o făceau în ceea ce privește cinismul, pregătind, de pildă, două versiuni pentru un subiect consacrat alegerilor prezidențiale americane din 1936: una anunțînd victoria lui Roosevelt, cealaltă proclamînd-o, pentru orice eventualitate, pe cea a adversarului său !...

Remarcabil este că Georges Méliès folosește primul capacitatea cinematografului de a recrea realitatea și anume pentru a lua atitudine civică

într-o controversă care răscolea pasiunile epocii: afacerea Dreyfus. În toiul acestei bătălii îndîrjite pentru drepturile omului, care a marcat Franța pentru multe decenii, alături de Zola, de Martin du Gard, de cei care au luat deschis atitudine, îl găsim și pe Méliès cu aparatul său de filmat. Descriind în 11 tablouri a cîte un minut derularea cazului, el face, de fapt, o pledoarie în imagini pentru martirul învinuit pe nedrept, sprijinind cauza celor ridicați în apărarea demnității țării sale. Tablourile animate descriau succesiv arestarea ofițerului, judecata, atentatul împotriva avocatului său, brutalitățile la care fuseseră expuși ziariștii, viața lui Dreyfus pe Insula Diavolului, propoziții ale unui adevărat rechizitoriu în care am putea vedea astăzi primul film politic din istoria cinematografiei. Curajul artistului de a lua răspicat atitudine întîlnea curajul producătorului care, într-o perioadă cînd benzile cinematografice nu treceau de 2—3 minute, îndrăznea o „superproducție" de 220 m, adică de peste zece minute, risc mare atît pentru artist, cît și pentru producător, și comportarea lui Méliès în acest moment al istoriei țării sale exprimă generozitatea spiritului său. Nu odată avea să fie înfrînt în aventurile sale artistice, nu o dată a trebuit să se retragă. În mai 1897, cînd din cauza defecțiunii unui aparat de proiecție cinematografică, un incendiu uriaș a distrus „Bazarul Carității", înmormîntarea celor 140 de victime a devenit pretext pentru o campanie fără precedent împotriva unei distracții care se dovedea atît de primejdioasă. De fapt, nu cinematograful în sine era de vină, ci sistemul de iluminare care, atunci cînd nu utiliza electricitatea, prezenta riscuri. Deși Méliès, ca și mulți alți cinematografiști, folosea pentru sala sa curentul electric, publicul înspăimîntat de proporțiile catastrofei prefera să ocolească toate sălile de proiecție. Așa încît, după ce a dat vreo două luni spectacole cu sala goală, a fost nevoit să angajeze o trupă de feerie și să-și metamorfozeze din nou cinematograful în teatru. El, Méliès, s-a întors însă în studioul său, deși n-avea comenzi, și a continuat să

lucreze crezînd cu înverșunare în viitorul cinematografului, într-un moment în care mulți îl abandonau.

Era îndrăgostit pătimaș de profesia sa, n-ar fi părăsit-o pentru nimic în lume. *„Domeniul cinematografului* — teoretiza el — *nu cunoaște limite: de la scene comice și burlești pînă la cele mai sumbre drame, urmăriri, dansuri grațioase, poze plastice, scene de război etc."*[15] Cei care au avut norocul să-l vadă la lucru, au lăsat mărturii despre o personalitate căreia munca îi dădea aripi. Méliès nu lucra pe bază de texte, își amintea colaboratorul acestuia, Astaix.

> *„Scenariul îl avea în minte. Niciodată nu utiliza vreun «synopsis», nici nu se știa ce film avea de gînd să turneze. Își reunea colaboratorii și exclama «la lucru!...», fără ca vreunul dintre ei să știe ce avea de gînd. Nu era ușor să-l urmezi, făcea totul din mers. Instala cu mîna lui practicabilele, mînuia ciocanul și cuiele fără să ne spună ce făcea, deși își avea proiectul deja conturat..."*[16]

Îi plăcea într-adevăr să facă totul cu mîna lui, se și pricepea la toate, era desenator, pictor, decorator, iluzionist și gagman, regizor, actor — ce nu știa să facă?

> *„M-am născut cu suflet de artist* — spunea cu mîndrie —, *cu mîini îndemînatice, abil în mai toate domeniile, inventiv și comedian de la natură. Am fost mereu un muncitor manual și intelectual."*[17]

Nu se lăuda! Într-un articol publicat spre sfîrșitul vieții în revista „Cinéa-Ciné pour tous", și-a destăinuit „arta poetică" astfel:

> *„Timp de douăzeci de ani am făcut filme fantastice de tot felul și prima mea preocupare era să găsesc pentru fiecare film trucuri inedite, un efect principal remarcabil și o bună apoteoză. După aceea căutam epoca cea mai favorabilă pentru costumația personajelor mele (costumele au adesea mare importanță pentru trucuri) și odată acestea stabilite, mă ocupam de decorurile în care aveam să plasez acțiunea, în funcție de epoca și costumele alese. Pot să afirm că scenariul n-avea importanță, era un simplu pretext al punerii în scenă, al trucurilor și tablourilor de efect..."*[18]

Celor cărora un asemenea „mod de fabricație" le-ar părea primitiv trebuie să le amintim de pu-

blicul căruia i se adresa cinematograful în primii ani ai apariției sale. Analizînd retrospectiv situația, Méliès însuși demonstra că inepția snoavelor începutului se datora nu gustului pionierilor, ci presiunii publicului de bîlci, cea dintîi clientelă a filmelor. Fiindcă, glosînd pe tema scenariului-pretext, magicianul de odinioară adăuga: „*Eu mă adresam ochiului spectatorului pentru a-l fermeca sau a-l uimi (de-aici și lipsa de importanță a scenariului). Este cu totul altceva însă cînd autorul se adresează spiritului și inteligenței acestuia, fiindcă atunci singură mizanscena, oricît de reușită ar fi, nu mai e suficientă.*" [19] Aviz cineaștilor din zilele noastre, care mai cred că stilul ar putea disimula nulitatea unui scenariu.

JUBILEUL DIN ANUL 2002

Mistuit de ambiția performanței neîntrerupte, Méliès pornea în primăvara anului 1902 la realizarea capodoperei sale *Voiajul în lună*. Avea să fie un film de o lungime cum nu îndrăznise încă: 260 m, 16 minute de proiecție și 30 de tablouri (ambianțe diferite de filmare), la care va lucra aproape patru luni. Magicianul de la Montreuil năzuise mereu să amplifice durata producțiilor sale. Încă din 1896 depășise, primul, limitele „fatale" ale bobinei de 17 m cu *Moara diavolului*, în lungime de 60 m. În 1899, cu *Afacerea Dreyfus* atingea 240 m; în 1900 *Jeanne d'Arc* măsura 250 m și *Barbă Albastră* 210 m. În noianul scurt-metrajelor standard, izbutise să impună publicului și antreprenorilor noi dimensiuni ale spectacolului filmic. *Voiajul în lună* era încă un pas perseverent în această direcție.

Tema filmului, care pornea de la celebrul roman al lui Jules Verne, reprezenta și ea o mai veche preocupare a autorului de feerii.

Primele tablouri înfățișau, ca în *„De la pămînt la lună"*, tumultuoasa adunare a Congresului Astronomilor, descriau uzina în care se construia obuzul purtător, îmbarcarea astronauților și startul. De-aci înainte, Méliès se desprindea de Verne, ca o stație cosmică de astăzi de racheta purtătoare.

În roman, astronomii nu puteau aluniza, se mulțumeau să înconjure doar satelitul misterelor; eroii lui Méliès îl atingeau, erau martorii fermecați ai unui „clar de pămînt" văzut de pe Lună, traversau erupții vulcanice și furtuni de zăpadă, pătrundeau în cratere unde creșteau ciuperci uriașe, se războiau cu seleniții care încercau să-i expedieze pe oaspeții nepoftiți. Citind subiectul filmului, l-am putea lua drept un *science-fiction* aventuros. De fapt, totul era tratat de către Méliès, cu mijloacele feeriei, comediei grotești și trucurilor amuzante. Pînă și solemna clipă a startului spre Cosmos nu era decît pretextul unei frivole defilări dansante a balerinelor de la „Châtelet".

Prima problemă în fața căreia noul film l-a pus pe Méliès a fost, bineînțeles, alegerea interpreților, căreia el era înclinat să-i dea, întotdeauna, o mare atenție. Într-un adevărat „tratat de cinematograf", publicat în 1907 în *Anuarul general și internațional al fotografiei* (ed. Plon), el scria:

> *„Contrar a ceea ce se crede de obicei, este foarte greu să găsești actori buni pentru film. Cutare actor, excelent în teatru, chiar vedetă, nu corespunde deloc scenei cinematografice. Adesea chiar profesioniștii mimicii nu reușesc, pentru că joacă pantomimă cu principii convenționale... în vreme ce mimica cinematografului cere actorului studiu și calități speciale. În studio nu există public căruia actorul să i se adreseze. Unicul spectator e aparatul și nimic nu poate fi mai nepotrivit decît să-l privești și să te ocupi de el în timp ce joci, ceea ce se întîmplă totuși de regulă la început... Ar trebui ca interpretul să-și imagineze că, deși mut, trebuie să se facă înțeles de surzii care îl privesc. Jocul său trebuie să fie sobru, foarte expresiv, cu gesturi puține, dar clare..."*

Pionierul considerat îndeobște numai ca un inepuizabil născocitor de trucuri, de efecte strict vizuale, ni se revelează în acest text ca un îndrumător de actori care, într-o epocă foarte timpurie, încerca să determine specificul meșteșugului interpretului de film. Cîte rîuri de cerneală n-au curs mai tîrziu pe aceeași temă, și totuși aici, în acest text prioritar al lui Méliès întîlnim *„in nuce"* toată problematica ulterioară. Și mai surprinzător este însă următorul pasaj:

„Într-o fotografie, personajele aflîndu-se unele lîngă altele trebuie să le detașezi întotdeauna, cu cea mai mare atenție, pe cele principale și să moderezi ardoarea personajelor secundare îndemnate mereu să iasă în evidență. Lăsate în voia lor, ar transforma scena într-o învălmășeală de oameni care se mișcă. Publicul nici n-ar mai ști pe care să-l privească, n-ar mai înțelege nimic din acțiune... Fazele trebuie să fie succesive, *nu* simultane...“ (*s.n.*)

Recitit atent, acest pasaj arată că gîndirea lui Méliès anticipa, în 1902, montajul, îi intuia necesitatea atunci cînd scria că „fazele“, adică planurile, trebuie să fie „succesive nu simultane“, cerință pe care avea mai tîrziu s-o înțeleagă și s-o rezolve dialectic, îmbinînd tocmai succesiunea cu simultanul, David Wark Griffith.

În *Voiajul în lună*, Méliès distribuise actori de teatru, ca Victor André, alături de răsfățați ai „café-concert“-elor, precum Bluette Bernon și Farjot, dansatoare de la Teatrul Châtelet și acrobați de la Folies Bergère. Erau, cum vedem, interpreți de formații diferite, dar pe care regizorul i-a îndrumat omogen, conform principiilor sale, le-a creat costume, le-a modelat singur măști, a făcut, ca întotdeauna, totul, „autor complet“, am spune azi și încă ar fi puțin. A trebuit să rezolve minuțios toate problemele turnării, a căror complexitate o atestă și acest pasaj din *Tratatul* anterior citat:

„Chiar în cazul scaunelor, meselor, covoarelor, mobilelor, cel mai bine este să nu fie utilizate decît obiecte confecționate special și pictate egal în diverse tonalități de gri. Filmele importante fiind adesea colorate cu mîna înainte de a fi proiectate, ar fi imposibil să colorezi obiecte reale fotografiate, care dacă sînt în roșu, galben sau verde dau un negru intens fără transparență, căruia n-am mai reuși să-i obținem tonul translucid necesar proiecției. Din aceeași cauză cea mai mare parte a costumelor trebuie să fie fabricate în tonalități susceptibile de a fi ulterior colorate...“

Într-adevăr, ceea ce vedem noi astăzi în cinemateci nu este *Voiajul în lună* așa cum l-au văzut martorii epocii lui Méliès, ci o palidă copie a unui original pe care-l colorau fotogramă cu fotogramă 200 de lucrătoare. Trebuie să fi fost un film de intensă voluptate plastică, pentru că pînă și patruzeci de ani mai tîrziu, în 1946, cînd a fost

reluat la Strasbourg, un ziarist alsacian a putut scrie: *„Am aplaudat aseară un minunat* **desen animat** *(s.n.) de Georges Méliès“*... Nu era o simplă confuzie. Recreat în studio după machetele și desenele meșterului de iluzii, universul acestui film pare a fi fost compus imagine cu imagine după procedeele desenelor animate moderne.

Sînt, firește, multe lucruri naive și teatrale în această feerie în care vrăjitorul de la „Robert Houdin“ încerca să se întreacă pe sine însuși. Dar mai există în *Voiajul în lună* cel puțin un moment de cinematograf total în stare să-l captiveze și pe spectatorul de azi prin expresivitatea sa: cel al alunizării. Scena este redată din punctul de vedere al astronauților aflați în obuzul care se apropie vertiginos de Lună, vizualizată prin chipul unui actor purtînd o mască a cărei plasticitate amintește de obrazul unui clovn. Totul e văzut într-un *traveling* rapid. Nici n-avem timp să realizăm dacă „Luna“ este desenată sau jucată, că obuzul i s-a și înfipt în ochi, provocîndu-i o grimasă și o lacrimă. Am spune că sîntem martorii primului *traveling* din istoria cinematografiei, dacă n-am ști că Méliès a mai utilizat același efect și pentru a fabrica altădată „capul de cauciuc“ pe care-l „umfla“, apropiindu-l de obiectiv. Acolo trucajul avea funcție de gag, aici el devine element de limbaj; acolo era scop, aici mijloc. Un pas numai îl mai desparte de *travelingul* „premeditat“ de mai tîrziu. Aparatul, e adevărat, încă nu s-a mișcat, dar l-a desprins pe spectator din imobilitatea fotoliului de teatru, conferind vederii acestuia, mobilitate. Oare n-avea dreptate Georges Sadoul cînd, în cartea pe care i-a dedicat-o lui Méliès, scria:

„Dacă ar fi să celebrăm într-o zi nu centenarul cinematografiei, ci pe cel al artei filmului, am alege nu ziua de 28 decembrie 1995, ci luna iunie sau iulie 2002. Căci, așa cum, după 1882, cercetările și aparatele lui Marey, Demeny, Edison și ale multor altora pregătiseră triumful neașteptat al Cinematografului „Lumière“, în aceeași măsură experimentele tăcute ale lui Méliès și ale altor cîtorva, începute prin 1896—1897, au dus la triumful neprevăzut al **Voiajului în lună**, *care a impus practica mizanscenei pe plan universal...“*[20]

La data așternerii acestor rînduri, Sadoul beneficia de o perspectivă de 50 de ani de la apariția cinematografiei. În 1902, însă, cînd în posesia copiei „princeps", Méliès și-a convocat clientela obișnuită la vizionare, producția sa a produs numai derută în rîndul distribuitorilor. Filmul intimida prin dimensiune și prin preț. O bandă obișnuită se vindea cu 40 de franci minutul. O feerie cu figurație numeroasă și colorată manual impunea un preț mult mai ridicat, risc pe care distribuitorii nu prea doreau să și-l asume. Méliès, pe care *Voiajul* său îl costase zece mii de franci, a avut atunci ideea să-și împrumute filmul în mod gratuit, pentru o singură seară, antreprenorului unui cinematograf-baracă. A fost o experiență fericită, pentru că, după ce proiecția s-a terminat triumfal, s-a pomenit asaltat de comenzi. *Voiajul în lună* a fost dealtfel prima peliculă care a depășit condiția bîlciului și „caf'conc"-urilor, fiind proiectat timp de cîteva săptămîni la Teatrul Olympia. Un succes fără egal a repurtat filmul în străinătate, mai ales în Statele Unite, unde pragmaticii proprietari ai firmelor americane, profitînd de faptul că Méliès nu era protejat de un „copyright", au pus în circulație sute de copii realizate în mod fraudulos. Magicianul de la „Robert Houdin" fusese înșelat, dar *Voiajul* său călătorea cu succes pe ecranele lumii.

A fost atunci apogeul carierei lui Méliès și, recunoscîndu-i valoarea, Congresul internațional al fabricanților de film l-a ales drept președinte. Un incident va tulbura, totuși, caracterul festiv al acestei onorabile reuniuni internaționale Cînd pe ordinea de zi fu ridicată problema celor mai rentabile modalități de desfacere a peliculei impresionate, Méliès se ridică, cu întreaga-i autoritate, în apărarea concesionarilor de filme și a *artei* cinematografice. Dar Charles Pathé l-a întrerupt cu brutalitate:

— *„Dumneata* — i-a spus puternicul industriaș parizian, — *dumneata domnule Méliès ai fost și ai rămas artist. Lasă-ne pe noi, oamenii de afaceri, să rînduim treburile."*

Riposta lui Méliès a intrat în legendă:

„Nu m-ați jignit, domnule Pathé, numindu-mă artist, *deoarece chiar dumneavoastră, comercianții ce-ați mai putea vinde, fără artiști?..."*

Oamenii de afaceri și-au văzut însă de treabă. În spatele societății Pathé stăteau la pîndă marile bănci pariziene, consorții oculte și chiar industriașii armamentului. Iar războiul mondial bătea la ușă...

ÎNTÎLNIRE ÎN GARA MONTPARNASSE

Mulți ani mai tîrziu, în 1929, Druhot, directorul revistei pariziene „Ciné-journal", coborînd într-o zi pe peronul Gării Montparnasse, auzi întîmplător pe cineva strigînd în gura mare numele „Méliès". Dindărătul unei dughene de dulciuri și jucării, se arătă cel apelat: un bătrînel fluturînd o bărbuță căruntă deasupra unei veste uzate.

— Scuzați-mă, domnule — interveni, intrigat, Druhot. Am auzit adineauri rostindu-se numele dumneavoastră și aș vrea să știu dacă nu sînteți cumva rudă cu Georges Méliès, cel care făcea cinematograf înainte de război?...

— Sînt, domnule — răspunse nu fără umor, bătrînelul — aș putea spune că-i sînt chiar cea mai apropiată dintre rude, din moment ce sînt el însuși!

Stupefacție, întrebări în cascadă, răspunsuri potolite...

Aparent pe deplin împăcat cu destinul său, Georges Méliès contempla blajin uimirea și revolta interlocutorului său. Ei, da, așa stăteau lucrurile! Declinul casei sale de filme începuse încă în preajma războiului. Pe neașteptate, publicul încetase atunci să-i mai solicite feeriile. Serialele polițiste americane și supermontările istorice italiene îi păreau mai atractive. Izbucnirea conflagrației mondiale desăvîrși ruina. Mobilizarea golise studiourile de tot personalul lor. Tehnicienii și actorii erau în cazărmi, studiourile fuseseră și ele rechiziționate și transformate în magazii. Uzinele de peliculă ale lui Pathé fuseseră adaptate producției militare. Cînd o națiune intră în război, „distracțiile frivole" sînt condamnate. Odată cu toate

cinematografele, fu închis şi Teatrul Robert Houdin. Dîndu-şi seama că în Franţa nu mai e nimic de făcut, Pathé pleca imediat în America, la sucursala sa de acolo. Peste Ocean afacerile înfloreau! Avea şi Méliès o sucursală new-yorkeză, dar fratele său, care o conducea, încercase să concureze firmele americane în realizarea western-urilor şi ieşise, din această imprudentă aventură, falit.

Singurul lucru pe care Méliès îl mai putea face, a fost să-şi transforme studioul de la Montreuil în sală de teatru şi să reziste acolo tot timpul războiului, montînd spectacole de varietăţi în familie, alături de fiica sa, cîntăreaţă de operetă, şi de fiul său, comic de cabaret. În şapte ani a montat 80 de spectacole în care îşi rezervase rolul titular, desena decoruri, asigura regia, confecţiona pînă şi afişele. Era însă dator vîndut lui Charles Pathé şi, reîntors în ţară, industriaşul n-a ezitat să dea lovitura de graţie. În 1923 i-a scos la licitaţie proprietăţile. Nu era greu pentru Druhot să-şi imagineze ce cumplită zi a fost cea trăită de Méliès în clipa abandonării studioului, cu hangarele sale, construcţiile, magaziile de costume şi recuzită în care păstra — îşi amintea bătrînelul din faţa gheretei cu mărunţişuri — dirijabile şi tramvaie, locomotive şi mobile de diverse stiluri. Totul, risipit la preţuri derizorii. A trebuit să-şi părăsească pînă şi proprietatea părintească de la Montreuil, scoasă şi ea la licitaţie, locul unde copilărise şi îşi crescuse, la rîndu-i, copiii. Împreună cu studioul, abandona pentru totdeauna orice speranţă de a mai face film. Avea 62 de ani.

Să-i fi rămas, cel puţin sala Teatrului Robert-Houdin. Dar şi aceasta a fost demolată, de astă dată la cererea municipalităţii Parisului, care trebuia să deschidă drum noului bulevard Haussmann. Méliès depozita acolo întreaga memorie a operei sale: sute de negative. N-avea unde să le ducă, cinematecă nu exista încă, nici conştiinţa posterităţii cinematografului. A fost somat să le scoată în cîteva ceasuri, şi cum erau inflamabile... A încleştat dinţii şi le-a distrus! Apoi s-a mutat în dugheana de pe peronul gării, unde putea fi întîlnit zilnic între orele 7 dimineaţa şi 10 seara. Nici o duminică, nici o seară liberă, *„... nepuţînd să ies măcar la un spectacol,* gemea într-o scrisoare. *Abia izbutesc să asigur existenţa soţiei şi nepoatei pe care mi-a lăsat-o fiica mea decedată. Prizonier!“* [21] Consternat, Druhot contempla dimensiunea catastrofei. Într-o epocă în care tot soiul de dughengii întreprinzători storseseră averi din cinematograf, el, Méliès, săvîrşise drumul invers, sacrificînd o avere de dragul cinematografului şi ajungînd la dugheană!

— *Lucrurile nu pot rămîne aşa!* — decise Druhot. *Vă sîntem doar cu toţii atît de îndatoraţi. Vă crezusem mort... acum însă... vom dezlănţui o campanie de presă.*

Redactorul lui „Ciné-Journal“ s-a ţinut de cuvînt şi, după ce îşi comunică descoperirea, reporterii cotidienelor şi fotografii magazinelor ilustrate luară cu asalt prăvălioara din gara Montparnasse. În acest moment se mai produse un eveniment fericit. Directorul unei săli de avangardă, Mauclair, descoperi din întîmplare, într-un stoc de pelicule vechi, o duzină de filme colorate ale lui Méliès, care însă, din cauza uzurii perforaţiilor, nu mai puteau fi proiectate. El trase contratipuri după aceste benzi şi apelă la doamna Thuiller, specialista care conducea cîndva atelierul de colorat al cineastului. Aşa se face că, în anul 1929, elita culturală a Parisului era invitată, în marea sală Pleyel, la o gală Méliès*. Bătrînul a fost copleşit de elogii, mai ales de către oamenii abia intraţi în profesie. Stupefiaţi de ceea ce se realizase, în pofida mijloacelor rudimentare, cu

* Un ultim stoc de filme avea să fie redat circulaţiei abia în 1979! Erau cele aflate în posesia lui Gaston Méliès, delegat de fratele său să administreze filiala americană a firmei. Intrate în patrimoniul Academiei de Arte din Los Angeles, aceasta a putut pune la dispoziţia Cinematecii pariziene vreo treizeci de copii inedite care au fost prezentate publicului în martie 1979. *„Prim magician al cinematografului, inventator al trucajului şi regiei, Méliès încă mai are cu ce surprinde...“* nota comentatorul revistei „L'Express“, în numărul său din 17 martie 1979.

trei decenii în urmă, cineaștii, invidiau pînă și coloritul executat manual, varietatea sa infinită de tonuri, relieful imaginii. La sfîrșitul proiecției, printre cei care au ținut să-l înconjure pe maestru cu dovezile admirației lor a fost și Abel Gance, autorul lui *Napoleon*: *„Tot ceea ce ne-ați arătat exprimă o mare tinerețe, prospețime și poezie. Cît despre tehnică, ei bine! — ea e de-a dreptul extraordinară, nu văd cum s-ar fi putut face mai bine!...“* Bătrînelul, care în ultimii ani abia își dusese zilele asigurînd minimumul de hrană al familiei sale, a fost apoi invitat la un banchet al breslei cinematografiștilor. Acolo, Louis Lumière i-a prins în mod solemn la butoniera uzată, panglica Legiunii de Onoare. — *„Eu* — a spus Lumière — *am inventat doar cinematograful; creatorul* **spectacolului** *cinematografic ați fost dumneavoastră...“*

Odată recunoscute meritele pionierului, profesioniștii cinematografului îi asigurară și o mică pensie, eliberîndu-l de robia gheretei cu bomboane și instalîndu-l în căminul bătrînilor cinematografiei franceze de la Orly. În 1938 mai trăia încă acolo, desenînd, așternînd caricaturi, primind vizita tinerilor cineaști. La Orly veneau adesea Jacques Prevert, Marcel Carné, Jean Aurenche, Paul Grimault — nume care începuseră să strălucească pe genericele filmului francez; și Méliès avea sentimentul că participă din nou la viața cinematografică. Ar fi vrut, desigur, să și lucreze, dar cine-ar mai fi încredințat o producție unui bătrîn de 75 de ani? Un film implica o investiție ceva mai mare decît ... panglica Legiunii de Onoare.

L-au invitat totuși în studiouri, ca actor, distribuindu-l în două scurt-metraje publicitare, reclamă pentru țigări! Trăia, însă, o nouă tinerețe la Cinemateca abia fondată de Langlois și Franju, acolo își revedea pagini uitate de viață, învăța să creadă în longevitatea cinematografului, bucurîndu-se de încîntarea cu care-i privea publicul filmele. Ca să-i mențină moralul, Carné și Prevert l-au făcut să creadă că dacă ar scrie un scenariu, ei doi l-ar realiza. Astfel că în 1938 scria *Fantoma din Metro*. Bineînțeles că trama viitorului film abunda în trucaje, că în episoadele scenariului spectrele apăreau și dispăreau prin subterane, iar tigvele o luau la plimbare precum odinioară, demult, în *Decapitatul recalcitrant*.

Căzu însă la pat... Gripă intestinală — i s-a spus. De fapt, cancer. În pofida durerilor, refuza să întrerupă lucrul. Încă mai spera să se revadă în studio, în spatele camerei de luat vederi și poate chiar — de ce nu? — în fața obiectivului, să le arate celor tineri că mai e în stare să se măsoare cu ei.

La 21 ianuarie 1938, cu cîteva ore înainte de a se stinge, încă mai făcea exerciții de prestidigitație, să verifice dacă nu și-a pierdut cumva agilitatea degetelor. Alături, pe masa de lucru, odihneau ultimele crochiuri pentru *Fantomă*, un film pe care-l trecea cu sine în neființă...

A fost mai mult decît un precursor!

Prevăzuse, indicase, încercase totul, reușind să confere unei invenții de laborator strălucirea eternă a fanteziei artistice...

III

MARELE JAF AL TRENULUI
(The Great Train Robbery)
de **Edwin S. PORTER** (1870—1941)

S.U.A., 1903*. *Scenariul:* James White, după o piesă inspirată de un fapt divers. *Interpreţi:* George Barnes, Marrie Murray, Frank Hanaway, G. M. Anderson, A. C. Abadie.

La 16 octombrie 1894, locuitorii din West-Orange au fost martorii unei scene bizare, un soi de competiţie a îndărătniciei disputată între o iapă sălbatică azvîrlind desperat din copite şi un cowboy prea bine înfipt în şa. Dacă episodul s-ar fi consumat într-o arenă, n-ar fi fost decît un banal *rodeo*, divertisment la fel de frecvent în regiune precum coridele în Mexic. Numai că lîngă ţarcul în care se consuma exerciţiul ecvestru nu se îngrămădea obişnuitul public. Singurul spectator din preajmă era un ins cu ochiul lipit de vizorul unei cutii uriaşe, căreia călăreţul îi zîmbea demonstrativ, totodată străduindu-se, în echilibru precar, să nu fie azvîrlit din şa. W.K.L. Dickson îşi scosese cu mult efort maşina sa de înregistrat viaţa din adăpostul ei supranumit „Black Maria" **, o instalase în plină natură şi învîrtea acum din manivelă în timp ce zîmbăreţul călăreţ, cowboyul Lee Martin din Colorado, îşi demonstra măiestria. Martin făcea parte din trupa colonelului William F. Cody, supranumit Buffalo Bill, care, ostenind să tot peregrineze prin Vestul Sălbatic, prefera acum să colinde America dînd spectacole.

Poate că tocmai la această bandă trasă de Dickson în octombrie 1894 şi devenită ulterior una dintre piesele de rezistenţă ale *kinetoscopului* Edison se referea André Bazin cînd afirma că: „... *westernul este singurul gen ale cărui origini se confundă aproape cu cele ale cinematografului...*" [1] Sau poate că în atenţia ilustrului critic fusese o altă scenetă, jucată de aceeaşi inepuizabilă trupă a lui Buffalo Bill, patru ani mai tîrziu, în 1897, de astă dată însă pentru „marele ecran", filmul *Criple Creek Barroom* care, în două-trei minute de derulare, surprindea cîteva scene din repertoriul întreprinzătorului colonel Cody, între altele şi o scalpare.

De fapt, acestea nici nu erau încă filme, ci scene de gen, „vederi" — cum se spunea pe la noi — schiţe în mişcare abia pregătind apariţia adevăratului *western*, aşa cum avea să-l definească Bazin ca „întîlnirea unei mitologii cu un mijloc de expresie".[2] În 1894 mitologia exista, în 1897 începea să se contureze şi mijlocul de expresie; adevărata întîlnire la care se referă Bazin putea fi consemnată în 1903, cu filmul *Marele jaf al trenului* (Atacul trenului) de Edwin S. Porter.

BRAVUL POMPIER DIN FILMOTECA EDISON

Prin 1900, Porter dirija producţia societăţii Edison în locul lui Dickson care, nemulţumit de condiţiile în care muncea, îşi crease propria sa companie de filme. Mai puţin pretenţios, Porter se specializase în actualităţi reconstituite. Tocmai „condusese" operaţiile pe sîngerosul teatru de război anglo-bur, improvizat pe un platou din New Jersey, cînd, plictisindu-se, probabil, de atîtea bătălii, Porter s-a retras un timp îndărătul

* Printre evenimentele cinematografice ale anului: Méliès filmează *Călătoria în imposibil*, *Bărbierul din Sevilla* şi un nou *Faust*. În Anglia, William Paul încearcă tematica socială: *Viaţa unui miner*. Alături de cele patru ţări producătoare de film — Franţa, Marea Britanie, Germania şi Statele Unite — mai apare şi Danemarca, unde Peter Efeld, realizează prima sa bandă: *Infanticidul*.

** Supranumit „Maria cea neagră" din pricină că era vopsit în negru, primul studio construit de Edison, în 1894, pe proprietatea sa de la West Orange, servise un timp pentru înregistrarea de filme destinate *kinetoscoapelor*. Era o imensă cameră neagră în care actori îmbrăcaţi în alb evoluau în faţa camerei pe un fond obscur care le scotea în relief formele.

zidurilor studioului, pentru a-și căuta izvoare de inspirație în filmele concurenților. Să nu uităm că una dintre activitățile cele mai rentabile ale companiei rămînea totuși „reeditarea" peliculelor realizate în Anglia și Franța. Furtul devenise atît de răspîndit în rețeaua distribuției americane încît, exasperat de amara experiență a *Voiajului în lună*, Méliès începuse să-și plaseze în decor o inscripție pe deplin lizibilă în fiecare din fotogramele filmului: „Copyright by Geo Méliès". Pînă să se ajungă, însă, la această măsură radicală, Porter cercetase de multe ori peliculele magicianului de la Montreuil și fusese neîndoielnic impresionat de ineditul formulei lor, de lungimea lor neobișnuită și de structura particulară a dramaturgiei. Porter — este de părere istoricul american Lewis Jacobs — trebuie să fi remarcat modul cum erau dispuse, unele după altele, episoadele la Méliès, încît prin desfășurarea lor reușeau să închege o povestire. De aici trebuie să fi dedus el ideea că s-ar putea construi cinematografic „*story*-uri", decupînd și montînd într-o anume ordine chiar și filme deja făcute.

„*Porter* — istorisește Jacobs — *a răscolit depozitul de filme vechi al lui Edison în căutarea unui material care să-i ofere nucleul unui subiect. El a găsit grămezi de pelicule despre munca echipelor de pompieri. Ținînd seama de popularitatea de care se bucurau aceștia, cu uniformele lor strălucitoare și faptele lor spectaculoase, a decis să-i aleagă ca eroi ai filmului său. Avea însă nevoie de o idee centrală, un incident în jurul căruia să-și organizeze scenele și a inventat un subiect cu atît mai senzațional cu cît era mai inedit : o mamă cu pruncul ei sînt descoperiți în ultima clipă și salvați de pompieri dintr-o casă incendiată*"[3].

VISELE DIN HÎRTIA MĂCELARULUI...

Pînă relativ recent se crezuse că, asemenea altor „incunabule" cinematografice de pe urma cărora timpul n-a crutat decît memoria mărturiilor scrise, fusese definitiv pierdut și *Viața unui pompier american* (1902). Și totuși, o șansă de supraviețuire dăinuia latent într-un detaliu obscur din legislația debuturilor cinematografiei americane. Într-adevăr, pentru

apărarea drepturilor de autor grav amenințate de brigandajul manifestat, încă de la început, în domeniul industriei de peliculă impresionată, cineaștii își puteau asigura *copyright*-ul producției lor, depunînd o copie la Biblioteca Congresului Statelor Unite. Cum o copie din celuloid ar fi fost o investiție irosită, ei au găsit posibilitatea de a transpune un pozitiv pe hîrtie, un sort ciudat de pergament folosit — se pare — pe atunci, doar de măcelari. Evident că aceste rulouri nu puteau fi proiectate, ele serveau doar ca martori ai priorității împotriva hoților de imagini. Ironia destinului a făcut ca, în vreme ce celuloidul filmelor adevărate să se dezintegreze în cele trei sferturi de veac care s-au scurs de atunci, tocmai această hîrtie în care măcelarii ambalau ciosvîrtele de miel, iar cineaștii, visele și emoțiile bunicilor noștri, să reziste. Rulourile au lîncezit, uitate, în rafturi, pînă în vremea noastră, cînd au atras atenția unui colectiv de pasionați ai „arheologiei cinematografice". Croindu-și drum prin arhivele bibliotecii cu vrednicia și patima unui Schliemann dezvelind relicvele Troiei, cercetătorii americani au reușit recent să pună la punct un procedeu tehnic datorită căruia să reintegreze circuitului cultural un inestimabil tezaur de copii — martore ale zorilor istoriei filmului, între care — alături de zeci de filme ale lui Méliès și David Griffith — și numeroase dintre peliculele de pionierat ale lui Edwin S. Porter.

Astfel a fost chemată la o nouă existență și *Viața unui pompier american*, a cărei amintire mai supraviețuia doar în istoriile cinematografiei. Din copia recuperată se constată că scenele documentare care, potrivit lui Jacobs, ar fi fost descoperite de către Porter în depozitele societății Edison, au fost completate cu filmări special realizate, de cele mai multe ori în interioare, pentru a se încropi un *story*. Bănuim că această necesitate de a îmbina documente realizate, în prealabil, de alți operatori, în exterior, cu interioare concepute ca liant narativ, l-a putut împinge pe cineast

către o abordare mai adîncă a posibilităților montajului și decupajului.

Într-adevăr, filmul său începe cu un plan turnat în studio: pompierul așezat pe scaun a ațipit, avînd viziunea soției sale care își culcă pruncul în pătuc. Visul pompierului este dispus într-o casetă circulară, în colțul din dreapta imaginii, vădind un primitiv montaj în cadru, dezvoltat mai tîrziu în ceea ce ne-am obișnuit să denumim *poliecran*. Smulgîndu-se halucinației, prin dispariția casetei, pompierul tulburat nu-și mai găsește locul, pradă unui funest presentiment. Urmează un exterior, probabil unul dintre planurile pe care Porter le-a dezgropat din depozit: semnalul alarmei de incendiu declanșat de către un braț vigilent. Următoarele exterioare care înfățișează ritualul pornirii la atac a tulumbelor, par a fi fost filmate tot de către operatori care „vînau" documentul. Din momentul apariției în obiectiv a imobilului afectat de incendiu, însă, tot ceea ce este prezentat în cadru nu poate să fi fost filmat decît de către Porter, pentru că exprimă o concepție unitară în decupaj, o finalizare certă. Și în această suită de planuri figurează, în egală măsură, atît exterioare, cît și interioare.

Cineastul ne prezintă întîi fațada imobilului, surprinsă frontal, a cărei intrare este forțată de către un pompier. Aproape simultan cu pătrunderea lui în imobil apare, în diagonală, la o fereastră de la etaj, silueta unei femei agitînd desperată brațele. Strigătele ei mute nu par a-l tulbura pe un pieton care parcurge impasibil cîmpul, chiar în prim-planul obiectivului. Incidentul pare să nu-i fi deranjat nici pe realizator, nici pe producător. Planul a fost tăiat abia cînd intrusul l-a parcurs pe jumătate, pentru ca cineastul să ne proiecteze în interiorul camerei bîntuite de flăcări și fum, în care femeia, retrăgîndu-se de la fereastră cade — confortabil — în nesimțire, direct pe dormeză. În acest moment, în dreapta decorului, ușa cedează asaltului impetuos al pompierului salvator care, din cîteva mișcări regulamentare,

sparge fereastra, potrivește capătul scării pe care o bănuim proptită de către cei care se află jos, o înșfacă pe victimă și escaladînd, cu ea în brațe, fereastra, începe coborîrea. Strămutînd acțiunea din nou în exterior, Porter ni-l arată coborînd treptele scării.

Spectatorul exigent observă, firește, că pompierul care escaladase fereastra încă în planul precedent, văzut din interior, ne este arătat din nou escaladînd-o, în planul exterior care urmează. Dar, dincolo de asemenea stîngăcii în arta racordului pe care cineaștii abia și-o însușeau, cu adevărat important în acest film ne pare faptul că pentru Porter tăietura de montaj nu reprezintă numai o simplă schimbare de decor mai promptă decît cea realizabilă cu mijloacele teatrului, ci o posibilitate specific cinematografică de a asigura fluiditate, continuitate narațiunii.

Porter izbutea să realizeze sinteza creatoare între cele două modalități cinematografice care păreau, la un moment dat, de neîmpăcat: estetica filmării realității nemijlocite „à la Lumière" și cea a reconstituirii, a fabricării unei lumi fictive, convenționale, în studio, așa cum proceda Méliès. Tehnica aceasta fusese utilizată de către cineast încă într-un film publicitar anterior: *Drumul antracitului*, a cărei interpretă, Mae Murray, juca pe o doamnă într-o impecabilă rochie albă care:

1. (exterior): urca într-un vagon al trenului Delaware-Lackawana;

2. (interior): lua loc în compartiment;

3. (exterior): cobora din tren în rochia de un alb tot la fel de imaculat.

Morala: călătorii de pe amintita linie n-aveau de suferit de pe urma zgurei dezagreabile...

Nu știm cît de convingător a fost la vremea lui filmul. Remarcabil, pentru noi, este însă faptul că eroina lui circula între interioarele studioului și exterioare, fără nici o dificultate. O barieră a copilăriei cinematografului fusese astfel depășită...

Să nu uităm că în acel moment, în Franța, Méliès, marele magician al cinematografiei, încă „se mai împleticea", traversînd de la un interior la

altul. De fapt, după cum şi observă Sadoul, în filmele sale trecerea de la un tablou la altul nici nu era încă montaj, era abia un truc, un fel de schimbare de decor la vedere.[4] Un progres remarcabil în arta de a povesti cinematografic par să fi înscris, la începutul secolului, cineaştii studiourilor britanice de la Brighton. Se spune că ei au îndrăznit, primii, insertarea unui grosplan într-o secvenţă filmată în plan general sau mediu. În 1901, George Albert Smith obţinea un mare succes cu filmul *Lupa bunicii*, în care un neastîmpărat de nepot privea obiectele din jur cu lupa, pretext pentru ca acestea să apară, rînd pe rînd înscrise circular într-un grosplan: ceasul în mers, capul motanului sau chiar ochiul bunicii.

În ce-l priveşte pe Porter, lui nu-i trebuiau pretexte atît de puerile pentru a alterna planurile. Autorul acestor rînduri a avut posibilitatea de a consulta cîteva dintre peliculele de început ale cineastului, aflate în colecţia lui „Museum of Modern Art" din New-York. Printre acestea, şi o comedie care nu durează mai mult decît un minut, despre o onorabilă doamnă care vizitează, însoţită de fiica ei, un magazin de încălţăminte. Un vînzător se repede să le servească îndatoritor. În timp ce doamna pare cufundată în lectura unei gazete, vînzătorul se apleacă în faţa tinerei scoţîndu-i gheata. Aici Porter modifică încadratura, racordînd planului general al magazinului, un plan-detaliu cu degetele vînzătorului care mîngîie gingaşa gleznă a clientei, în vreme ce mîinile acesteia ridică îmbietor poalele fustei, ca pe o cortină, pînă către genunchi (cotă limită a erotismului într-o epocă în care se mai lăsa loc şi imaginaţiei...). Aici schimbarea de plan este revendicată în mod firesc şi riguros de către dramaturgie, detaliul neputînd fi scos în evidenţă prin intermediul unei mizanscene de tip teatral. E posibil ca pionierul american să fi fost influenţat de contemporanii săi de la Brighton, numai că autorul *Vieţii unui pompier american* vedea mai departe şi gîndea mai adînc decît colegii săi britanici.

Se pare, dealtfel, că în acelaşi an 1901, un cineast englez, un anume Williamson, a realizat şi el filmul *Fire* (*Foc !*) — asemănător ca factură cu cel creat de Porter ceva mai tîrziu. Şi Williamson îşi purta pompierii salvatori din interioare în exterioare. Numai că, aşa cum arăta marele regizor britanic Karel Reisz, ceea ce-l ridică pe cineastul american deasupra „şcolii de la Brighton" este continuitatea în naraţiune.

> *„Evenimentele care condiţionează atmosfera « Vieţii unui pompier american »* — scrie Reisz — *sînt redate în trei etape. În prima ni se expune o problemă dramatică, rezolvată abia la sfîrşitul etapei a treia. Acţiunea este condusă de la un cadru la altul, creînd o impresie de continuă desfăşurare..."*[5]

Într-adevăr, antrenat de *suspense*-ul enunţat încă în primul cadru al filmului, primejdia în care s-ar găsi soţia şi copilul pompierului, spectatorul va fi condus dintr-un tablou într-altul, din interior în exterior şi înapoi în interior, cu senzaţia că vizionează un eveniment *unic*, în dezvoltare *continuă*. Porter descoperise secretul montajului, acela că *„unitatea care trebuie să stea la baza construcţiei filmului trebuie să fie încadratura unică în care s-a înregistrat un fragment incomplet de acţiune..."*[6] El stabilea astfel principiul fundamental al montajului: că arta cinematografică depinde de decupaj, nu de planuri ca atare.

VIZUALIZAREA LUI „ÎN TIMP CE"...

Următorul film notabil al lui E.S. Porter a fost *Coliba unchiului Tom* care — ne spune John Howard Lawson — „avea o fabulaţie prea complicată pentru ca să mai poată reedita modul realist de tratare folosit în *Viaţa unui pompier american*. Aşa că a recurs la mijloacele clasice ale scenei, o succesiune de tablouri în decoruri pictate..." [7] Tot în 1903, Porter trecea, însă, la ecranizarea unei piese care înregistra un răsunător succes „bulevardier" încă din 1897, continuînd să fie reprezentată de atunci fără întrerupere: *The Great Train Robbery (Marele jaf al trenului)*. Ceea ce pînă atunci fusese redat exclu-

siv prin intermediul convenţiilor scenice trebuia înfăţişat acum în cu totul alt chip: cu un tren adevărat într-o gară şi pe o linie ferată autentică.

Linia ferată, Porter a găsit-o relativ uşor: cu compania feroviară Delaware-Lackawana se afla în cele mai bune relaţii de cînd regizase acel ingenios film publicitar *Drumul antracitului*, în care rochia atît de demonstrativ albă a lui Mae Murray făcuse o bună reclamă trenului. Recunoscătoare, compania a acceptat să-i închirieze lui Porter un tronson întreg de cale ferată mai puţin solicitat, acordîndu-i drept „primă" şi o garnitură de vagoane împreună cu o gară. Poate că la această solicitudine a contribuit şi intenţia lui Porter de a aborda o problematică care-i preocupa, prin actualitatea ei, şi pe patronii companiei: jefuirea trenurilor foarte frecventă în epocă, înspăimînta publicul în mult mai mare măsură decît neplăcerile zgurei. În 1900, de pildă, căile ferate americane fuseseră supuse de 29 de ori atacurilor armate [8]. Încă foarte recent, Jesse James şi Sam Bass devalizau nestingheriţi trenurile din Glendale şi Big Spring. Societatea feroviară era pe deplin interesată să demonstreze că bandiţii care opresc trenurile sînt aspru pedepsiţi.

Porter şi-a asigurat deci loc de filmare pe linia Delaware, lîngă Dover, în New Jersey, zonă care-i era dealtfel cu totul familiară: acolo filmase, doar, reconstituirea războiului anglo-bur. Locul acţiunii fiind găsit, nu-i mai rămînea decît să-şi recruteze interpreţii. I-a căutat la New York printre actorii de variété, dar nu i-a ocolit nici pe cavalerişti, fiindcă pentru personajele răufăcătorilor avea nevoie, înainte de toate, de călăreţi perfecţi. Frank Hanaway, de pildă, era un adevărat cascador, încăleca din mers şi ştia să alunece jos de pe cai în galop fără să se lovească. În echipă s-a strecurat totuşi un impostor, actorul de vodevil Max Aaronson, supranumit Anderson, care, deşi se declara maestru neîntrecut al echitaţiei, nu încălecase un patruped copitat în viaţa lui. Asta avea s-o mărturisească însă prea tîrziu...

Subiectul filmului pe care trebuiau actorii să-l joace era relativ simplu: o bandă de tîlhari sileşte, sub ameninţarea armelor, pe telegrafistul unei staţii să oprească expresul într-o modestă gară. Profitînd de aceasta, bandiţii se strecoară în tren, atacă vagonul poştal în timpul mersului, se caţără apoi pe locomotivă, opresc garnitura în plin cîmp şi-i pradă pe călătorii fără apărare. Apoi, slujindu-se de locomotivă, fug pînă la locul în care şi-au ascuns caii şi dispar în desişul pădurii. Între timp, fetiţa telegrafistului îşi descoperă părintele legat fedeleş, îl eliberează, şi acesta fuge să-i alarmeze pe fermierii care petrec dansînd într-un „saloon" din împrejurimi. O poteră porneşte în căutarea bandiţilor care-şi vor primi pedeapsa meritată în clipa cînd începuseră să-şi împartă prada.

Unii istorici ai filmului care au mania analogiilor cred a descoperi şi pentru *Marele jaf...* un model englez. Ar fi vorba de *The Robbery of the Mail Coach (Jaful diligenţei)*, realizat cu cîteva luni înainte de regizorul britanic Mottershaw. E drept că, după cum am văzut, plagiatul era pe deplin integrat în moravurile cinematografice ale epocii, dar, cel puţin în ce priveşte cele două „jafuri", cel al diligenţei era o evocare a unor fapte îndepărtate, pe cînd Porter aborda o temă de arzătoare actualitate socială. Şi dacă trebuie să ne referim neapărat la priorităţi tematice, atunci piesa americanului Wood, din care Porter recunoştea de la bun început că se inspirase, era anterioară cu mai bine de cinci ani peliculei lui Mottershaw. Dealtfel o cît de sumară analiză de limbaj dovedeşte imediat superioritatea netă a „trenului" asupra rudimentarei „diligenţe". Georges Sadoul observă că Porter dezvoltă în cinci scene deosebite evenimente pe care Mottershaw le povesteşte într-una singură [9].

Acesta este şi primul lucru care-l frapează pe cercetător cînd studiază *Marele jaf...*: perpetua dispersare a acţiunii în locuri diferite, uneori la mare distanţă unele de altele, fărămiţarea acţiunii unice în tablouri disparate, modalitate cu totul

neobişnuită într-o vreme în care majoritatea filmelor încă se petreceau într-un singur decor, pentru a nu deruta cumva publicul. Ca şi în *Pompierul american*, este din nou remarcabilă fluiditatea trecerilor de la filmări realizate în studio la cele realizate în natură la sute de km depărtare, în New Jersey. Astfel, de la interiorul oficiului telegrafic în care banditii îl imobilizează pe operator, Porter trece în exterior, în faţa pompei de apă care alimentează locomotiva în timp ce banditii se strecoară în vagonul poştal, pentru ca apoi, prin „tăietură", să fim transportaţi în interiorul vagonului poştal în care se va desfăşura lupta dintre paznic şi răufăcători şi din nou, în exterior, pe acoperişul vagonului.

Şi mai elocvent pentru limbajul cinematografic evoluat al lui Porter ne pare faptul că, alături de montajul acţiunii în continuitate, el utilizează şi elemente de montaj paralel, mai ales în ultima parte a naraţiunii, cînd, de pildă, banditii fug călare, *în timp ce* în gară telegrafistul care se zbate este eliberat de fiica sa. Între aceste două planuri nu există o legătură fizică directă. Cele două evenimente se desfăşoară paralel şi ele sînt legate prin continuitate de idei. Porter pare să fi dobîndit aci revelaţia că poate exprima în imagini ceea ce scriitorul redă atît de simplu, prin numai trei cuvinte: *„în timp ce"*, adică acţiunea simultană şi paralelă.

Este surprinzător totuşi, că istoricii de film analizînd impulsul pe care *Marele jaf al trenului* l-a dat gîndirii cinematografice în general şi noţiunii de montaj în special, nu s-au oprit asupra unei alte inovaţii pe care Porter o utilizează încă de la prima secvenţă. Într-adevăr, în cel dintîi plan al filmului său el înfăţişează, aparent scenic, interiorul unei staţii telegrafice. În stînga se află un ghişeu lîngă care este postat unul din banditi ce-l ameninţă cu pistolul pe telegrafist; în centru, masa de lucru a operatorului, iar în extrema dreaptă o largă fereastră care apare doar parţial în cadru *şi prin care se va vedea, în timpul desfăşurării acţiunii*, trenul intrînd în staţie şi oprindu-se. Acest detaliu provoacă în literatura de specialitate o controversă exclusiv tehnică: Sadoul cît şi alţi istorici sînt de părere că efectul a fost obţinut după metoda lui Méliès a supraimpresionării rezervei caşetate [10]; dimpotrivă, americanii Fenin şi Everson consideră că a fost realizat mai simplu, prin amenajarea decorului chiar în apropierea liniei ferate [11].

Controversa în sine ne pare insignifiantă: indiferent dacă a fost supraimpresionat, filmat într-un decor din imediata apropiere a liniei, sau — adăugăm noi — realizat în chiar gara originară pe care compania feroviară i-o închiriase lui Porter, ceea ce trebuie să ne atragă atenţia în această scenă este, înainte de toate, *modul* în care Porter povesteşte cinematografic. Într-adevăr, ce ne spune el? Că telegrafistul e atacat *în timp ce* expresul intră în gară. Apare din nou acest *„în timp ce"*, deşi, de astă dată, Porter nu mai alternează cadrul prin tăietură. Conform metodei montajului prin *cutting* ("tăietură"), el ar fi trebuit să ne prezinte într-o primă scenă, agresiunea asupra telegrafistului, iar în cea următoare, trenul intrînd în gară. Ingenios, Porter suprapune printr-o fericită soluţie de „mizanscenă" ambele acţiuni, furnizînd, pentru prima oară în istoria artei imaginii animate, un prototip de „montaj în adîncime", celebrul *„cîmp total"* de mai tîrziu, cînd va fi redescoperit de Orson Welles şi, mai aproape de noi, de Michelangelo Antonioni.

În mod embrionar, acest fel de a vedea lucrurile apăruse încă în 1901, în prima scenă a *Vieţii unui pompier american* cînd, în vreme ce eroul filmului aţipise, o caşetă circulară situată în partea dreaptă a cadrului ne înfăţişa coşmarul sau presimţirea unei nenorociri: soţia şi copilul în flăcări. Ceea ce apare, însă, prin geamul staţiei nu mai este convenţie, vis, ci trenul real care intră în gară şi care este unul din „personajele" principale ale acţiunii. Şi că Porter este pe deplin conştient de posibilităţile dramatice ale descoperirii sale o demonstrează două dintre secvenţele care urmează. Interiorul vagonului

poştal este fireşte, realizat printr-o filmare în studio, dar prin uşa deschisă şi prinsă parţial în cadru se vede peisajul în continuă mişcare. De asemenea, în următoarea secvenţă, a luptei de pe vagoane între bandiţi şi fochist, oamenii sînt încleştaţi pe viaţă şi pe moarte în timp ce trenul se află în plin mers. Mişcarea peisajului sporeşte şi mai mult tensiunea luptei, violenţa ei.

Fără efortul lui Porter de a investiga inspirat relaţiile dintre„tablouri"şi, în interiorul„tabloului", dintre lucruri, *Marele jaf al trenului* nici nu s-ar fi deosebit prea mult de restul filmelor epocii. Ca şi în acestea, fiecare scenă este tratată în plan general. O unică excepţie o constituie un celebru prim-plan care-l înfăţişează pe Barnes, şeful bandei, îndreptîndu-şi pistolul spre spectatori şi trăgînd chiar în ei. Catalogul Casei Edison precizează că portretul poate fi plasat, „după dorinţa onor clientelei", fie la începutul, fie la sfîrşitul filmului. Istoricii americani Fenin şi Everson, cărora planul le apare „ambiguu şi lipsit de sens", scriu că *„Porter şi-a dat seama că prim-planul poate avea un efect dramatic şi de şoc, dar n-a fost decis unde să-l folosească..."* [12]

Un asemenea reproş ne pare nu mai puţin ambiguu şi lipsit de sens. În primul rînd, pentru că aşa cum scriu înşişi amintiţii autori, e greu de stabilit astăzi care dintre limitele lui Porter îi sînt datorate lui, şi care şefului său, Edison. Se ştie că acesta din urmă nu era un patron comod, ci un om care, de pe piedestalul indiscutabilelor sale merite, îşi dispreţuia şi îşi subaprecia colaboratorii. „Era un inventator şi un meşteşugar nu un om al artei şi tot aşa îşi dorea şi colaboratorii..." — scriu chiar Fenin şi Everson. Să nu uităm, în acelaşi timp, că alţi autori atribuie o semnificaţie puternică prim-planului contestat, şi cu argumente cel puţin la fel de convingătoare. Aşa de pildă, John Howard Lawson, care afirmă: *„... acest prim-plan al lui Barnes vădeşte înţelegerea instinctivă a necesităţii de a lega acţiunea şi a aprofunda sensul povestirii. Finalul e un post-scriptum sardonic orientat direct spre public, ca*

un pistol, amintindu-i că e direct implicat..." [13] La fel de bine s-ar putea, totuşi, afirma despre planul cu pricina că este o prefaţă care implică publicul!

Astăzi, ceea ce ne atrage atenţia sînt limite ale regiei mult mai importante. Aşa de pildă, cu destul de rare excepţii, scenele sînt jucate mai mult din faţă, ca la teatru, numai puţine dintre ele, mai ales cele ale urmăririi din ultima parte a filmului, sînt dezvoltate în adîncimea cadrului.

Jean Mitry notează, totuşi, că în *Marele jaf al trenului* Porter este primul care dă o semnificaţie dramatică mişcării panoramice a camerei. De fapt, în film putem înregistra de două ori o asemenea mişcare: prima, după ce răufăcătorii părăsesc locomotiva pe care au furat-o, cînd aparatul îi urmăreşte în timp ce coboară într-o vîlcea; mişcarea camerei este ezitantă, timidă, precaută, la un moment dat operatorul îşi pierde chiar eroii din cadru, simţi cum îi caută înainte de a-i regăsi. Al doilea panoramic a fost plasat în ultima secvenţă, cea a răfuielii cu banda. Tîlharii care tocmai îşi împărţeau prada, sînt surprinşi, ridicînd, neliniştiţi, capetele. Să fi simţit, oare, potera? „Ca pentru a răspunde acestei întrebări, aparatul panoramează uşor spre stînga, descoperindu-i în prim-plan, ascunşi după copaci, pe urmăritori." [14] Apoi, cu gesturi retorice, bandiţii îşi vor da obştescul sfîrşit, plătind pentru nelegiuirile lor.

Din punct de vedere al jocului actoricesc, nu s-ar putea remarca un progres faţă de nivelul general al epocii. Cinematograful lui Porter învaţă, deocamdată, să povestească, nu să aprofundeze. Cît despre actori, ei sînt lăsaţi să se folosească de recuzita stridentă a pantomimei de varieteu pentru a puncta replicile mimodramei. Porter l-a folosit cu prioritate pe Anderson, poate fiindcă acesta a dovedit, de la prima încercare, cît de spectaculos ştie să moară. I-a încredinţat întîi rolul fochistului care încearcă, pe acoperişul vagonului în plin mers, să ţină piept de unul singur bandiţilor şi va fi, în cele din urmă, aruncat cu brutalitate din tren. Fireşte că nu Anderson a

fost cel sacrificat, ci un manechin, și momentul îngrijit realizat, arată în ce măsură stăpînea Porter tehnica, pe care cu puțini ani înainte o inaugurase Méliès, a trucului prin substituție. Din nenorocire, însă, banditul continuă să traumatizeze cu atîta exces de zel sărmanul manechin, încît — pînă să fie aruncată de pe vagon, se vede clar că „victima" este confecționată din cîrpe.

Dispunînd de o trupă puțin numeroasă și mai ales săracă în talente autentice, Porter i-a dat ulterior tot lui Anderson misiunea să joace rolul unui călător care, fiind coborît din vagon de către tîlhari, schițează o tentativă de evadare, dar e doborît cu un glonte. Ajunsă în prim-plan, victima se prăbușea în convulsii teatrale care trebuie să fi stîrnit, totuși, la vremea lor impresie, de vreme ce Porter, s-a și grăbit să-l răsfețe pe interpret cu un al treilea rol, de astă dată de bandit, și aici avea să i se „înfunde". Nu fiindcă îi era scris să moară pentru a treia oară — Anderson dovedise doar cît de bine știa să facă asta! — ci pentru că, încă în viață fiind, trebuia să încalece. Astfel că, în vreme ce complicii săi se aruncau pe cai, Anderson, aflat la prima sa experiență de acest gen, tot făcea vînt cînd unui picior, cînd celuilalt, prilejuind un lung și ilariant moment pînă ce, spre ușurarea realizatorului, izbutea să se cațăre în șa.

Ironia destinului a vrut însă ca, din întreaga echipă, doar neîndemînaticul Max Anderson să facă o carieră în cinematograf. Sub numele de Broncho Billy, el avea să devină cel dintîi cowboy-vedetă din istoria Hollywoodului! A străbătut, călare, preeriile ecranului, pînă prin 1920, cînd, zicea el, dezgustat de atîta western, s-a retras încă în floarea vîrstei. În 1948 declara unui ziarist:

„Westernul? Este și astăzi, ceea ce a fost și pe vremea mea: maximum de distracție pentru minimum de bani! Să nu credeți că westernul de azi este mai evoluat decît cel de odinioară. Se vorbește — asta-i singura diferență! În rest, formula a rămas identică: vreo două pistoale, împușcături, cai, un șerif... Și cu cît un western va fi mai puțin plauzibil și mai absurd, cu atît îl va aprecia lumea mai mult..."[15]

Broncho Billy putea regreta întîlnirea care-i schimbase viața cu 45 de ani în urmă. Pentru istoria filmului american, însă, *Marele jaf al trenului* a fost un moment providențial. Pelicula a ținut afișul luni de-a rîndul și a constituit un stimulent direct pentru crearea primelor săli de proiecție specializate. Cel dintîi cinematograf permanent s-a inaugurat la New York, avînd pe afiș filmul lui Porter, iar cîteva luni mai tîrziu apăruseră sute de asemenea săli care anunțau puzderie de jafuri de trenuri. Cele mai multe dintre copiile utilizate nici nu-i mai aparțineau lui Porter, ci proveneau de la tot felul de plagiatori, cu titluri variind de la *Marele jaf al băncii* la *Hold-Up în Munții Stîncoși*. Unii nici măcar nu se mai oboseau să schimbe titlul, ca de pildă un oarecare Lubin, fabricant de aparate de filmat și peliculă, care lansa, imediat după Porter, un alt *The Great Train Robbery*. Noua versiune nu făcea decît să repete, scenă cu scenă, dar la un nivel profesional incomparabil mai scăzut, episoadele originalului. Actorii erau alții, dar decorurile și mizanscena copiau, servil, fără a o putea egala, producția lui Porter. Dacă în secvența vagonului poștal, de pildă, acesta izbutise să filmeze în profunzime, prin ușa dată în lături, derularea peisajului natural, operatorul lui Lubin, care nu stăpînea meseria în egală măsură, rezolva problema derulînd un carton pictat care mima — ridicol — vederea exterioară. Versiunea realizată de Lubin pare mai curînd o parodie fără haz, decît ceea ce numim astăzi *„remake"*.

O parodie în adevăratul înțeles al cuvîntului, adică spirituală și creatoare, replică ingenioasă la *Great Train Robbery*, devenit, atît de repede, celebru, avea să dea în 1905 Porter însuși, cu *Little Train Robbery (Jaful micului tren)*. Era vorba de astă dată de o ceată de copii influențați de presa de senzație și conduși de către un fel de Cat Ballou, care interceptează un tren — nu un expres, ci o garnitură de agrement pentru cei mici, plină cu pasageri de-o șchioapă, pe care „banditii" îi jefuiesc și, după o urmărire plină de

peripeții, cad în mîinile poterei. Fascinația *Marelui jaf...*, devenit operă clasică, avea să mai bîntuie încă multă vreme cinematograful american și, căutînd un titlu de atracție pentru unul din filmele sale, regizorul Bob Steele opta, încă în 1941, tot pentru *Great Train Robbery* .Filmul lui Porter intrase definitiv în memoria spectatorilor, fiindcă în imaginile sale cenușii și sacadate, pîlpîia presimțirea palpitantelor aventuri care aveau să vină — a „calului de fier" și a întregii epopei a vestului. În catalogul Edison, filmul lui Porter era recomandat ca „typical western" (vestern tipic) și el a constituit într-adevăr momentul de cristalizare al unui gen fundamental pentru definirea cinematografiei americane. Totuși, marea însemnătate a acestui film depășește cu mult limitele unui gen și unei școli cinematografice. Lewis Jacobs îi sintetizează, prin analogie, dimensiunile universale: *„Dacă Georges Méliès a fost cel dintîi care a „canalizat cinematograful pe calea sa teatrală", cum singur afirma, atunci Edwin S. Porter a fost primul care a îndrumat cinematograful pe calea sa cinematografică..."* [16] Meritul lui Porter este că a știut să decanteze adevăratele posibilități ale limbajului filmic de ceea ce era specific mijloacelor de expresie scenice, descoperind decupajul care avea să devină unul din principiile fundamentale ale artei cinematografice, că a reușit o primă fuziune între filmarea în exterior, de tip Lumière și cea de platou, experimentată de Méliès, subordonîndu-le pe amîndouă finalității spectacolului de pe ecran.

Fără să mai egaleze vreodată performanța din 1903, Porter a continuat să investigheze și în filmele următoare * posibilitățile montajului, împingînd cinematograful, mai mult instinctiv decît conștient, spre distrugerea spațiului fix al scenei, în favoarea unei succesiuni de imagini, dramaturgic premeditate. Anticipînd specificul expresiei cinematografice, Edwin S. Porter lucra pentru viitor.

* A continuat să activeze pînă prin 1914, după care s-a retras definitiv de pe platouri. Cînd, în aprilie 1941, s-a anunțat că a murit — ne spun Fenin și Everson — lumea cinematografică a fost mai curînd uimită decît mîhnită. Nimeni nu mai credea că supraviețuise pînă atunci!

Privit tocmai din perspectiva viitorului, cel mai interesant film al său după *Jaful trenului* ne-ar părea unul care a trecut, la vremea sa, aproape neobservat: *Salvat din cuibul vulturului* (1908). Era vorba de un tăietor de lemne căruia răpitoarea înaripată îi fură pruncul, și omul aleargă în creierul munților să și-l dispute, într-o aprigă încăierare cu pasărea. Poveste lineară și naivă, a cărei lipsă de autenticitate este accentuată de artificiosul decorurilor, prea vizibil din mucava. Faptul că primejdioasa pasăre este împăiată, sporește convenționalul episoadelor plănuite să ridice tensiunea dramatică la zenit. Vorbind despre secvența luptei dintre om și vultur, Fenin și Everson observă îndreptățit că ea a fost cadrată în extremitatea stîngă a imaginii, în așa fel încît ba este disimulată de un decor pictat, ba iese cu totul din cadru [17]. Autorii americani nu-și pot explica neglijența lui Porter, profesionist pe cît de conștiincios pe atît de inventiv, care n-a repetat filmarea și a acceptat, în montajul definitiv, secvența deficientă.

În ce ne privește, nu credem că despre neglijență ar fi vorba aici. Cum o arată chiar în unele secvențe din acest film, camera lui Porter dobîndise suficientă mobilitate pentru a opera, la nevoie, o mișcare de translație spre stînga, cînd actorul ieșea din cadru sau era acoperit de decor. Mai plauzibil ni se pare că, neputînd să dea credibilitate înfruntării dintre actorul viu și obiect — pasărea împăiată — a preferat să lase cîmp de acțiune imaginației spectatorului, dezvăluindu-ne lupta doar pe jumătate.

Și dacă apreciem, totuși, tocmai un asemenea film ca important pentru opera lui Porter, o facem dintr-un singur motiv:pentru că în rolul principal, acela al temerarului ce nu ezita să pătrundă în cuibul vulturului, debuta un personaj căruia nu numai cinematografia americană, ci și cea uni-

versală, avea să-i datoreze întreaga ei evoluție ulterioară: David Wark Griffith.

Era, aceasta, ultima contribuție — și decisivă — prin care generosul autor al lui *The Great Train Robbery* dădea încă un impuls cinematografului pe calea propriei sale definiri...

... Dar asupra acestui moment vom reveni într-un capitol ulterior.

IV

MICROBII VESELI
(Les joyeux microbes)
de **Emile COHL** (1857–1938)

Franța, 1909*. Scenariu, desene și regie: E. Cohl. Producție Gaumont.

În cadrul unei retrospective a filmului american, organizate în 1971, la București, de către Arhiva Națională de Filme în colaborare cu Muzeul de Artă Modernă din New York, cinefilii noștri au putut viziona, printre alte unicate la fel de prețioase, și una dintre primele benzi ale lui Edwin S. Porter, intitulată *Visul sărmanului bețiv*. Se dezlănțuiau în ea o amețitoare grindină de gaguri avînd ca pretext coșmarul personajului principal, care, adormit după ce consumase o bună cantitate de whisky și bere, vede cum pantofii încep să

* Printre evenimentele cinematografice ale anului: are loc, sub prezidenția lui Méliès, Congresul mondial al „editorilor" de filme, care decide standardizarea internațională a perforației peliculei virgine. Societatea „Films d'Art" își calculează un deficit de 80.000 de franci, dar continuă producția pe aceeași linie ambițioasă și ineficientă. „Gaumont" creează și ea un departament de „filme estetice". În Statele Unite, „Vitagraph" inaugurează cu *Iuliu Cezar* seria unor mari filme istorice, continuată de un *Antoniu și Cleopatra* și de un la fel de ambițios *Napoleon*, cel mai costisitor film al epocii. Sub îndrumarea lui Griffith, care realizează, în acest an 138 de filme, debutează Mary Pickford. Max Anderson deschide seria lui *Broncho Billy*. În Italia este ecranizat *Infernul*, vastă frescă inspirată nu numai de Dante ci și de Gustave Doré. Din studiourile ruse, care au debutat în 1908 cu *Stenka Razin*, ies 19 filme artistice, între care ecranizarea piesei lui Lev Tolstoi *Puterea întunericului* are o lungime record de aproape 400 m. Primul mare succes al filmului documentar în Anglia: *Expediția Shakleton la Polul Sud*. În rîndul țărilor producătoare de film artistic se mai înscriu: Suedia, Austria, Spania, Portugalia, Brazilia și Australia. Italienii Pineschi și Manuelli încearcă să rezolve problemele sincronismului imaginii cinematografice cu sunetul fonografic prin instalația lor *Vox motograf*.

i se plimbe singuri prin cameră, apoi se pun în mişcare masa şi scaunele, iar lîngă pat se mai iveau şi nişte demoni răutăcioşi care-i ţopăiau... pe creştet; în cele din urmă, patul însuşi dobîndea autonomie, o lua din loc ieşind pe fereastră, executa un dans acrobatic deasupra clădirilor, şi îl arunca pe blajinul chefliu pe girueta unui acoperiş care, învîrtită de vînt, îl proiecta în adînc, el se prăbuşea, traversa un acoperiş, pentru ca să se regăsească în capul oaselor... Unde? Bineînţeles în dormitorul său!...

Dincolo de lecţia de cumpătare antialcoolică la care ambiţiona această scurtă bandă realizată în 1906, ceea ce-i impresiona pe spectatorii anului 1971 era amplul registru al trucajelor de care dispuneau încă la începutul secolului artizanii cinematografului american, perfecţiunea pînă la care împinseseră ei tehnica filmărilor combinate.

Cu atît mai lesne, deci, de imaginat perplexitatea profesioniştilor europeni ai cinematografului la vederea filmelor care începuseră să vină de peste Ocean, prin 1907. La Paris, în chiar capitala „magicianului" Méliès, făcea pe atunci furori o feerie intitulată *Casa cu stafii*, realizată de americanul Stuart Blackton. Catalogul societăţii Edison o anunţa după cum urmează:

„IMPRESIONANT! DE NEDEFINIT! INEXPLICABIL! CEL MAI MINUNAT FILM REALIZAT VREODATĂ! (143 m) *Iată cîteva dintre imaginile misterioase ale acestui film: o casă se transformă în orgă, un prînz e servit de mîini invizibile, un cuţit taie singur pîinea şi salamul; vinul, laptele, ceaiul curg singure în pahare.* TOTUL FĂRĂ AJUTORUL MÎINILOR!!! O REALĂ NOUTATE!!!" [1]

Pretextul scenariului era uşor de recunoscut pentru francezi: el provenea doar de la *Hanul blestemat* al lui Méliès, care-l preluase la rîndu-i dintr-o tradiţie funambulescă datînd de cel puţin un secol. Mobilele în mişcare, camerele care se răstoarnă — toate acestea erau efecte clasice şi în teatru, iar Méliès le transpusese cu brio în film. Ceea ce era însă „impresionant, indefinit, inexplicabil", într-adevăr inedit — era taina mişcării care anima obiectele. În planurile generale, s-ar mai fi putut presupune că erau mînuite prin fire invizibile, aşa cum se proceda pe atunci în teatru şi prin studiouri; privite, însă, în *grosplan*, din imediata lor apropiere, aceste fire care ar fi trebuit să fie vizibile, nu apăreau.

MISTERUL „MIŞCĂRII AMERICANE"

Imensul succes al *Casei cu stafii* a dezlănţuit în cinematografia franceză o adevărată cursă contra cronometru. Toate marile case de filme se înghesuiau să achiziţioneze copii ale buclucaşei pelicule, pentru a-i „fura" efectele. Lucru din cale afară de greu! Léon Gaumont, unul dintre fruntaşii industriei de film pariziene, îşi somase întreaga echipă de regizori să dezlege în cel mai scurt timp misterul „mişcării americane", aşa cum botezaseră profesioniştii acea veritabilă provocare la adresa legii gravitaţiei. Mai tîrziu, în 1922, regizorul Etienne Arnaud povestea în revista „Cinéa pour tous":

> *„Eram trei cei care primiserăm din partea patronului misiunea de a străpunge taina diabolicelor mijloace cu care, fără nici o intervenţie umană, erau însufleţite obiectele pe ecran. Înduraràm trei proiecţii una după alta, Feuillade ieşind din ele chiar mai miop decît înainte, pentru că-şi sleise privirea încercînd să distingă firele care—presupunea el — manevrau obiectele... În ce mă priveşte, mă simţeam cu atît mai umilit cu cît mă pretindeam specialist tocmai în realizarea scenelor de feerie, iar filmul de peste Ocean izbucnise ca o năpastă, întunecînd banalele mele pelicule..."*

Fapt este că printre regizorii experimentaţi ai casei „Gaumont", nici unul nu părea să fi desluşit trucul „mişcării americane". În sală se mai afla însă, şi un intrus, invitat la proiecţie din complezenţă. Şi tocmai acesta, în clipa cînd ceilalţi ridicau deznădăjduiţi, ruşinaţi şi neputincioşi din umeri, formulă cuvîntul magic: „ÎNŢELEG!"

Pe numele adevărat, Emile Courtet, Cohl dobîndise încă din copilărie acea educaţie a ochiului şi degetelor pricepute pe care numai munca o poate da. Fusese ucenic bijutier şi prestidigitator,

înainte ca André Gill, caricaturist vitriolant și fost comunard, să-l ia sub protecția sa și să-l formeze ca desenator.

Cînd a pășit pe poarta casei Gaumont nu mai era tînăr, avea 50 de ani și era profund nemulțumit de situația sa. Nu izbutise să se afirme în presă, era mereu împins în paginile revistelor periferice, desenelor sale le lipsea ceva: aveau idei, umor, stil ... Și totuși le mai lipsea un „nu știu ce" care să le impună!

În studio fusese mînat de un val de indignare. Intrat, din întîmplare, într-o „dugheană" cinematografică recunoscu, urmărind distrat o peliculă oarecare, ideea comică a unui desen al său, publicat în luna precedentă. Își făcu, deci, apariția în biroul lui Léon Gaumont acuzîndu-i colaboratorii de plagiat. Spre surprinderea lui Cohl, însă, Gaumont nici n-a negat, nici nu s-a arătat intimidat. A întrebat doar: *„Era ideea dumitale?"* După care, fără să aștepte măcar răspunsul, a adăugat: *„Bună idee! Ne-ai mai putea furniza și altele?...*

Din clipa aceea, fostul caricaturist a devenit scenaristul casei Gaumont. *„Propunerea mi-a surîs* — povestea el ulterior. *Am acceptat semnînd cu ambele mîini, și porțile templului mi s-au deschis..."* Cohl a trecut, imediat, pe platou, să învețe cum se fac filmele. Nici nu era prea complicat! De-o parte, decorul; de cealaltă, camera de luat vederi. La picioarele aparatului, doi mașiniști întindeau sfori în dreapta și în stînga, spre extremitățile decorului. A înțeles că acestea figurează limitele cîmpului. O altă sfoară, instalată de astă dată în lărgime și paralelă cu fundalul, indica actorilor limita pe care nu trebuiau s-o depășească dacă doreau să apară întregi în imagine. Totul i s-a părut o muncă strict tehnică, grea, încordată și lipsită de bucurie.

Iar dincolo, în filmul american, totul părea eliberat de constrîngeri și de fizică, totul zbura. Lui Cohl, căruia mecanica îi fusese familiară și construise chiar ingenioase jocuri automate, care

fusese fotograf și prestidigitator, nu i-a fost prea greu ca, fără cunoștințe de specialitate, dar înarmat cu fantezie și perspicacitate, să înțeleagă ceea ce oamenii lui Gaumont întîrziaseră să vadă: Că faimoasa „mișcare americană" era obținută prin „lentoarea înregistrării", fiecărui „tur de manivelă" corespunzîndu-i o fracțiune de mișcare. Se filma, deci, imagine cu imagine, deplasînd treptat obiectul, în așa fel ca la proiecție să fie obținută iluzia deplasării autonome. Trebuia, deci, regîndit în alt chip rolul imaginii în vederea sintezei vizuale, în așa fel încît să devină posibilă recompunerea mișcării pornind de la forme și obiecte neanimate.

Noul venit s-a grăbit să-și experimenteze descoperirea cu prilejul celui dintîi film al său. Și l-a intitulat *Cursa după dovleci*, protagoniștii fiind niște dovleci uriași și rotunzi, care, urmăriți de proprietarul lor, un țăran păgubos, o luau la goană pe bulevardele pariziene răsturnînd un plăcintar cu tava pe cap, izbind sergenți de stradă care începeau să-i urmărească pentru ca apoi, prin derularea benzii în sens contrar, dovlecii să o ia înapoi pe același drum, pînă sub coviltirul care-i adăpostise inițial. Într-o altă comedie, intitulată *Ski*, un sportiv se lansa pe parchetul sufrageriei, cobora scara pînă în stradă, aluneca pe acoperișurile Parisului întocmai ca bețivul din *Visul sărmanului bețiv*, răsturna un coș de uzină și se prăbușea ca un bolid în clădirea unui comisariat de poliție. Filmul, ingenioasă înlănțuire de trucaje, fusese realizat prin supraimpresiune și montarea altor cadre de actualități, căci prăbușirea coșului de fabrică fusese un autentic fapt divers filmat anterior.

Filmele lui Cohl aveau succes, Gaumont era fericit că îi ajunsese, din urmă, pe creatorii trucajelor americane, cînd — istorisea mai tîrziu cineastul:

> *„... mi-a venit o idee! Deoarece mișcarea în film rezultă dintr-o înșelare a ochiului printr-o succesiune de imagini, dacă numărul acestor imagini e fix și pelicula poate reda orice tip de impresionare, atunci fotografia ar putea fi înlocuită cu desenul, obținîndu-se același rezultat optic, dar creînd ființe de vis"*[2].

Și în clipa aceea unică, Emile Cohl și-a dat seama ce anume le lipsise caricaturilor sale pentru a fi pe deplin realizate: era m i ș c a r e a!

NEFERICITUL DUCE DE GUISE ȘI CURSA DUPĂ DOVLECI

Lumea cinematografului parizian era caracterizată, în preajma anului 1910, printr-o acerbă concurență. Fabricanții de film, îmbogățiți peste noapte și stimulați de impetuoasa dezvoltare a industriei cinematografice care-i luase, și pe ei, pe neașteptate, își disputau cu energie piața. Pathé și Gaumont se aflau în frunte. Méliès rămăsese un fenomen marginal, „artizanul". Cu cîțiva ani în urmă, Charles Pathé și-ar fi scos adînc pălăria în fața directorului Teatrului Robert Houdin. El, Pathé, nu era atunci decît un dughengiu ambulant, care cutreiera bîlciurile cu un fonograf Edison. Clienții plăteau două centime pentru ca să asculte un disc și zece dacă doreau să asculte un set de șase. Dar, în unele seri se întîmpla ca rețeta să atingă și două sute de franci. Așa și-a agonisit capitalul cu care a trecut la producția cinematografică. A început la Vincennes, filmînd... sosirea unui tren în gară!

Gaumont pornise și el de la tehnică, dar cu o idee salvatoare: în loc să-l imite servil pe Lumière, fotografiind direct realitatea, improviza povestioare vii în exterior. Pentru început, actori are destui: mecanicul studioului, mașiniștii, electricienii, fetele din atelierul de croitorie își dispută frecvent onorurile „rampei". În cîțiva ani, cinematograful cunoaște însă transformări de nevisat. Curînd fabricanții de filme înlocuiesc în agenda relațiilor lor cotidiene pe antreprenorii barăcilor cu directorii teatrelor și marilor săli de proiecție specializate, iar în anticamerele lor își așteaptă rîndul impresarii vedetelor scenei. Cinematograful și-a modificat publicul și își schimbă, din mers, structurile.

În momentul în care Cohl trece pragul „templului" Gaumont, cinematograful francez cădea

pradă frenezíei „filmului de artă". În 1908 tocmai se prezentase elitei publicului parizian cel dintîi spectacol al noii societăți „Films d'art", cu un program alcătuit dintr-un balet cinematografic, ilustrarea unui poem de Edmond Rostand, autorul lui *Cyrano*, o pantomimă cu Max Darly și Mistinguette și *Asasinatul ducelui de Guise*, atît de celebru mai tîrziu, pe un libret scris de un academician, Max Lavedan, și cu o partitură specială pentru care fusese solicitat însuși Saint-Saëns.

Din acest moment, operatorii nu mai filmează urmăririle și duelurile cu tarte de frișcă care făceau deliciul publicului pestriț din foburguri, ci își îndreaptă, intimidați, obiectivele asupra — dacă nu chiar împotriva — „idolilor" scenei și literaturii. Vedetele cred că pot impune cinematografului punctul lor de vedere teatral. „Cînd Mounet-Sully a turnat în „Oedip", refuzînd să suprime vreun cuvînt din tiradele sale, fu văzut agitîndu-se grotesc, difuz și mut în lungul unei scări de mucava, fără să înțeleagă că întreg geniul său era anihilat fiindcă nu se supunea legilor ecranului..."[3] Divina Sarah și Le Bargy devin capetele de afiș ale cataloagelor de filme, Edmond Rostand e recrutat ca scenarist și sub reflectoarele platoului se succed pe bandă industrială, ecranizări după Ohnet și Sardou, Copée și Michelet.

Bardèche și Brasillach povestesc că un grup de producători l-au vizitat și pe Anatole France, solicitîndu-i autorizația de a ecraniza *Le Lys rouge (Crinul roșu)*:

> — „Credeți că s-ar putea face un film după el? — a întrebat surprins autorul *Insulei Pinguinilor*. Producătorii erau siguri de asta, altfel nici nu i s-ar fi ad esat. Au căpătat așadar încuviințarea literatului și după cîteva săptămîni l-au și invitat la vizionare (lucrurile decurgeau foarte expeditiv pe atunci!). Marele scriitor a părăsit sala uimit, și malițios de admirativ:
> — Foarte, foarte frumos!... Dar sînteți siguri că era chiar *Crinul roșu*?..."

Emile Cohl intra la Gaumont tocmai în momentul în care, cedînd presiunii, patronul îi

solicita directorului său artistic, regizorului Louis Feuillade, să treacă și el la producția unei serii de „filme estetice" care să facă față modei. Pentru moment, „cursele după dovleci" nu-l prea interesau, oricît de inventive ar fi fost. Se purtau dramele sforăitoare și reconstituirile istorice cu pretenții superculturale.

Caricaturistul se va găsi, așadar, singur cu ideea sa de a crea „ființe de vis" prin înlocuirea fotografiei cu desenul, de a scoate cinematograful de sub imperiul gravitației, asigurîndu-i zborul. A căpătat undeva, într-un ungher uitat al studioului, o cămăruță în care i s-a îngăduit să-și instaleze laboratorul. Aparatul de filmat, rudimentară cameră de luat vederi, pe care o și adaptase principiului „one tour—one picture" (o rotire—o imagine), și l-a instalat deasupra pupitrului pe care își cadra desenul într-o ramă de lemn. Și acolo, singur, fără nici un ajutor, neștiut de nimeni, plăsmuiește el acea superbă „înșelare a ochiului", pe care posteritatea cinematografică o va denumi desen animat.

17 august 1908 este o dată care echivalează, pentru filmul de animație, cu ceea ce a însemnat 28 decembrie 1895 pentru cinematograf în general. La „Gymnase de Paris", în cadrul unui program de filme, a fost proiectată și o bizară *Fantasmagorie* de Emile Cohl. Era o bandă scurtă, dura mai puțin de două minute, dar publicul a fost uimit și cucerit de fascinantul joc figurativ în care chipurile hazlii ale unor personaje se destrămau mereu unele într-altele, adevărată investigație umoristică a universului inepuizabil de fizionomii umane. Deși — firește! — nu se putea compara nici pe departe cu „coloșii" filmului de artă, această bandă avea o forță ciudată și vicleană în care se putea întrezări destinul viitor al unui limbaj, înnoirea sa prin posibilități ale aparatului de filmat, încă necunoscute pe de-a întregul.

Filmul nu măsura mai mult dect 36 de metri, dar numai Cohl știa că investise în el peste două mii de desene. Munca fusese uriașă, epuizantă, Gaumont îl retribuia ca pe toți ceilalți realizatori ai lui, adică „la metru", ceea ce era foarte puțin, dar domeniul pe care-l descoperise era atît de nou, atît de inepuizabil în atracție, curiozitatea sa atît de aprinsă, încît nimic nu l-ar mai fi putut împiedica să-și investigheze din ce în ce mai adînc tehnica. Se întoarse, deci, în laboratorul său pentru a face de toate: e desenator, operator, regizor și, dacă trebuie, nu se dă înapoi să-și și developeze singur pelicula. Creează un personaj pe care-l denumește „Fantoche", de la italienescul „Fantoccio", care înseamnă păpușă, dar mai poate semnifica, peiorativ, și tip ridicol, fără voință. Faptul că lucra de unul singur îl constrînge la extremă schematizare: un butoiaș oval — corpul fantoșei; patru bețișoare — membrele; un cerc — capul, și-i poate da drumul actorului în scenă! Important este nu atît cum arată, ci ceea ce poate face, ceea ce poate exprima interpretul. „Fantoșele" se bat în duel din amor, se bucură și suferă, triumfă și sînt înfrînte. Din timp în timp, cîte una apucă liniile elementare ce figurează decorul și deșirîndu-le precum niște fire, le schimbă în altă ambianță. Cohl descoperă în fapt virtuțile simplificării maxime, combinîndu-le cu „transformismul", cu mișcarea nepotolită proprie cinematografului. Deși limitat la linearitate, desenul fixează atenția spectatorului asupra metamorfismului, ax estetic al unei construcții dramatice mai complexe și mai elaborate decît pare la prima vedere. Precursorul servea astfel o lecție fundamentală de cinematograf, din care cei mai proeminenți maeștri ai animației moderne, ca Norman McLaren, au știut să se inspire rodnic.

Desenele lui Cohl nu sînt niciodată fără miză. Caricaturistul de altădată rămîne ancorat profesional în evenimentele actualității, deși mișcarea, eliberîndu-i fantezia abundentă și malițioasă, a făcut din el un poet al absurdului. Fiecare gag al său, fiecare efect țintește către o reprezentare ironic-transfigurată a realității contemporane.

Caracteristic este filmul pe care-l turnează în 1909— *Microbii veseli.* De astă dată îndrăzneşte să ceară patronului un platou adevărat şi doi actori. Gaumont, căruia faimoasele „filme estetice" i-au pricinuit, pe lîngă pierderile materiale, şi o puternică decepţie, i-l acordă cu plăcere. Oare ce-a mai inventat năstruşnicul Emile? Ceva nou, ca de obicei! El vrea să îmbine scene jucate de actori cu desenul animat. Mai tîrziu, procedeul va face şcoală... În 1909, însă, Cohl e din nou pionier.

Într-un decor-standard al casei „Gaumont": o cameră tapetată, cu o bibliotecă stil, un dulap cu doctorii (care ar putea fi şi un bar) şi o masă de lucru cu un microscop, scos în evidenţă cu ostentaţie, eroul filmului său, savantul, îşi întîmpină un amic. Acesta din urmă, plesnind de sănătate şi plin de sine se trînteşte pe fotoliu, sub privirile uşor critice ale gazdei.

— *„Dar eşti plin de microbi!"* — exclamă dezgustat cărturarul, arătînd cu un gest elocvent planşele explicative de pe pereţi şi măsurîndu-l îngrijorat din priviri. Într-o seringă recoltează microbi din părul pacientului, din palme, de pe obrazul care i se strîmbă de rîs, îi „deşartă" pe o lamelă şi-i pune sub microscop, invitîndu-şi oaspetele la „vizionare".

Din acest moment, într-un spaţiu care circumscrie „arena" ocularului, se va dezlănţui desenul animat. *„Tu ai microbul pestei (sau politicianismului)"* — anunţă un titlu — şi imediat cîteva bacterii sferice încep să se agite, în stele, în linii, în tot felul de striaţiuni, înfiripînd treptat imaginea unui orator care, la o tribună, în faţa unei garafe, îşi agită fioros ochii şi deschide ameninţător o gură neagră de retorică ce e... Apoi, ca în *Fantasmagorie,* îşi pierde barba, faţa-i devine albă şi, lacom de putere, apucă avid globul pămîntesc care se metamorfozează în palma sa într-un sac cu monede. Îl înşfacă învîrtindu-şi angelic ochii, şi, iată, s-a şi transformat într-un bărbat onorabil, care priveşte sobru, prin lentilele ochelarilor, la un plic garnisit cu bancnote care-i vine în întîm-

pinare. Apoi se ascunde sub tribună, fiindcă în spatele plicului zboară, aruncate spre el, cizme, joben, tot ce găseşte la îndemînă publicul indignat. Şi după un moment, din spatele tribunei-refugiu, personajul reapare în cea mai elocventă dintre ipostazele sale: un „muţunache",o biată păpuşă din cîrpe, un August Prostu—politician.

Aici formaţia de caricaturist a lui Cohl se manifestă în modul cel mai elocvent. Anii 1908—1909 sînt pentru Franţa ani de puternică efervescenţă politică, de agitaţii sociale. În regiunea pariziană au loc puternice greve, cade cabinetul Clemenceau, îi ia locul cel al lui Aristide Briand, dar situaţia rămîne încordată şi nemulţumirea profundă a populaţiei provocată de demagogia politicianismului creşte mereu. Cohl izbuteşte să facă din liniile sale în neostoită transformare, din avatarurile ciudatelor sale personaje un mijloc de expresie al acestui sentiment popular.

Şi iată că păpuşa de cîrpă se spulberă din nou în atomii ei primordiali, cocii, pentru a figura un nou microb, cel al indolenţei sau al birocratului. În ocularul microscopului apar bacili care ţopăie simetric, se divid, agită din „cozi" înainte de a contura un personaj sclerotic, încremenit în spatele unui pupitru, a cărui figură este, din timp în timp, deformată de cîte un căscat inspirat, şi, de fiecare dată cînd cască, liniile desenului, suprasolicitate, se subţiază. Conţopistul picoteşte paşnic, cade în cele din urmă cu nasul în cerneală, nasul creşte, creşte din ce în ce mai mult, pînă ce, plesnind, se destramă din nou în bacili.

Urmează microbul holerei (sau al şoferului, protagonist al bulevardelor, abia apărut în epocă). Portretul său nu se mai alcătuieşte din microorganisme ci din fragmente de membre omeneşti, care gravitează într-o diabolică horă în jurul automobilului. După microbul turbării (sau al soacrei) — aici, deşi umoristul cedează temelor comerciale ale magazinelor ilustrate, desenatorul continuă să se dovedească inventiv şi să dea fluiditate aluziilor sale transformiste — este înfăţişat microbul tetanosului (sau al chefliului). Iată-l înaintînd,

sprijinindu-se vîrtos de sticlă, pe un teren din ce în ce mai instabil. Cu o simplitate de admirat, Cohl îl face să înscrie o mişcare de rotaţie în jurul propriei sale axe, şi efectul care exprimă în mod uluitor aproximaţia echilibrului poate fi doar foarte vag descris în cuvinte. La un moment dat, îşi pierde chiar ceva „mai preţios" decît echilibrul, îşi pierde sticla care iese din cadru, dar Cohl îi expediază, în imagine, o alta, nu desenată ca prima, ci „veritabilă", fotografiată, pe care personajul desenat o îmbrăţişează pasional. Pînă acum, fotografia animată se desfăşurase paralel cu desenul animat. E prima oară cînd imaginea fotografică pătrunde în desen, şi în cel mai spiritual mod, fără a-i altera însă unitatea.

Pelicula măsoară 80 de metri — mai mult de 2/3 din ea fiind alcătuită din desene care se înfiripă singure, se transformă sub ochii spectatorului, adevărată demonstraţie grafică de metamorfism dialectic *. Paralel cu desenul, Cohl continuă să cerceteze atent toate celelalte posibilităţi ale filmului de trucaj. Animează marionete de lemn, hîrtii decupate; în *Localarii de alături* foloseşte şi dublul ecran; în *Cele 12 munci ale lui Hercules* însufleţeşte gravuri; în *Cei patru croitoraşi*, ace mobile; iar în *Binetoscopul*, pune în relaţie, în interiorul aceluiaşi plan, actori în carne şi oase cu personaje desenate. Fantezia sa de dramaturg pare fără limite. În *Aventurile lui Maltracé* arată un personaj „rău trasat", căruia îi lipseşte mereu cîte o parte a corpului: ba un braţ, ba un picior, măcar nişte degete sau vreo ureche, ceea ce însă nu-l împiedică să existe. În *Răzbunarea spiritelor* înfăţişează un om în carne şi oase lăsat pradă tachineriilor unor fiinţe fantastice care-l fac să vadă — la cel mai propriu mod — stele verzi. În *Domnul Stop*, un inventator găseşte formula magică, graţie căreia suspendă, după voie, mişcarea şi curgerea vieţii, temă pe care o va relua, mai tîrziu, René Clair în *Parisul adormit*.

* În acelaşi timp, însăşi imixtiunea fictivă în lumea vizuală şi ritmică a microbilor va constitui o sugestie pentru cinematograf care, peste un deceniu, avea să le investigheze în realitate.

A fost, înainte de toate, un premergător care — ne-o confirmă Georges Charensol:

„a îmbogăţit considerabil panoplia clasică a trucajelor uzînd de toate posibilităţile metodei «turului de manivelă», practicînd cu ingenuitate tehnici pentru a căror redescoperire animatorii vor cheltui 40 de ani, amestecînd în desene animate elemente decupate, mici obiecte, tot ce-i cădea în mînă, recurgînd la marionete şi personaje vii ... Cu Émile Cohl ... ne aflăm în faţa primei opere, a celui dintîi stil în cinematografia de animaţie." [4]

ÎNTÎLNIRE CU ANIMAŢIA AMERICANĂ

Către 1910, pe piaţa cinematografică franceză se conturează un nou concurent redutabil: casa de filme „Eclair", care a şi dat o lovitură de maestru: serialul poliţist „Nick Carter", primă schiţă a unei formule — cum vom vedea — de mare viitor. „Eclair" îi oferă lui Cohl un angajament deosebit de avantajos şi perspectiva unui voiaj la filiala americană a casei, pentru a dezvolta chiar pe terenul Statelor Unite tehnica desenului animat francez. Şi aşa ajunge Cohl, în 1913, la New York, unde descoperă că meşteşugul pe care-l socotea monopolul său există deja. Nu de prea mult timp, totuşi. Pionierul animaţiei americane, Windsor Mac Kay, a realizat primul său film în 1910, dar de atunci desenul animat s-a dezvoltat vertiginos. Cohl găseşte deja în America o adevărată industrie stimulată de trustul Hearst, care, publicînd „Comic strips" în presa de mare tiraj, era profund interesat să-şi strămute personajele şi pe ecran, sporind astfel vînzarea şi influenţa ziarelor sale. Mac Kay îşi transferă astfel dinozaurul Gertie din paginile presei tipărite direct pe ecran, filmele sale beneficiind de o primire triumfală din partea publicului.

Mai tîrziu, evocînd această vizită în Statele Unite, Cohl va povesti:

„Filmele lui Windsor Mac Kay erau admirabil desenate şi, totuşi, una din cauzele principale ale succesului lor la public era alta: maniera de a fi prezentate. Am asistat

într-o zi la una din aceste reprezentații, la Teatrul Hammerstein din New York. Unicul personaj al peliculei era un dinozaur uriaș. La început, pe ecran apăreau doar un arbore și niște stînci, deci un simplu decor. În fața acestora, pe scenă, Windsor Mac Kay, foarte elegant, adresa publicului cîteva cuvinte de salut. Apoi, întocmai ca un îmblînzitor își chema „fiara", care apărea de după stînci și numai la comanda artistului începea să danseze, să pirueteze, să înghită arbori, stînci și în cele din urmă să îngenuncheze în fața publicului care avea posibilitatea să aplaude în același timp, atît opera, cît și artistul." [5]

Cu o ingeniozitate de cu totul alt tip, o ingeniozitate a animatorului de spectacole, Mac Kay transformase o bandă de celuloid într-un număr complex de music-hall.

La sucursala din New Jersey a casei „Eclair", Cohl este sfătuit să adopte și el unul din personajele care au dobîndit deja personalitate în presă și așa ajunge la Snookums-Zozor, un „baby" prodigios în năzbîtii. Invenția este, firește, bogată, dar Cohl face față cu greu concurenței animatorilor americani și metodelor lor industriale. Earl Hurd construise în 1914 dispozitivul care — după părerea lui Disney — a revoluționat tehnica animației, făcînd să se cîștige un timp inestimabil. El începu să-și traseze personajele pe foi de celuloid transparent, pe care le suprapunea peste ambianțele desenate anterior în acuarelă. Ambianța rămînea neschimbată, nu mai necesita intervenția animatorului, ceea ce rămînea de modificat de la o imagine la alta erau doar personajele de pe coala de celuloid. Un singur decor putea fi astfel utilizat, ca la teatru, pentru un întreg „tablou". Acest procedeu a permis mai multor desenatori dintr-odată să lucreze la aceeași scenă și a dus la posibilitatea sporirii considerabile atît a numărului filmelor desenate, cît și a lungimii lor:

„*Americanii* — spunea Cohl nu fără amărăciune — *nu prea se mai îngrijesc de artă. Ei au găsit metoda să industrializeze fabricarea benzilor. Le scot în serie și, mulțumită inepuizabilelor lor rezerve în dolari, au montat adevărate uzine...*"

Nu putea rezista, el, artizanul, concurenței uzinei americane. S-a întors în Franța, unde e

surprins de războiul care paralizează pentru un timp întreaga activitate cinematografică. Abia în 1917 încearcă să lanseze un serial intitulat *Picioare nichelate*, inspirat din benzile desenate ale americanului Louis Forton, care înregistraseră un succes uriaș cu un deceniu în urmă. *Picioarele nichelate* ale lui Cohl își băteau joc de convențiile burgheze prin acțiuni demitizante, dar, ca orice serial, ar fi trebuit să fie și comercial, iar creatorul lor pur și simplu nu era adaptat producției de superconsum. În 1918 a mai realizat două episoade și, fără sprijin, n-a mai putut continua. Abia în 1921 își mai încerca odată șansa întorcîndu-se la dragele sale „fantoșe" care, de astă dată, își căutau locuință. Publicul, însă, nu le mai remarcă. Împins din ce în ce mai mult la marginea producției, încearcă să supraviețuiască în cîmpul filmului didactic căruia desenul animat îi putea fi util. În 1923 participă la realizarea peliculei *Urechea*, supervizînd schemele animate și trucajele, demonstrînd în acest fel posibilități de aplicare a tehnicii filmării „imagine cu imagine" și în domeniul filmului instructiv. Dar nu mai găsește producător și, resemnat, se retrage în umbră.

În noiembrie 1937, într-o locuință sordidă a unui foburg parizian era înregistrat un fapt divers care se sustrăgea banalului numai prin grotescul său: un bătrîn uitat de lume, care trăia cu 20 de franci pe lună și nu dispunea de alt mijloc de iluminare, cînd se lăsa seara, decît de o biată lumînare, și-a aprins, din imprudență, barba albă. Transportat cu arsuri grave la spital, și-a declinat identitatea: Emile Cohl, nume care n-avea cum să mai spună în 1937 prin el însuși, ceva. Ultimii 20 de ani îi trăise în cea mai cumplită mizerie și nici nu mai spera ca cineva să-și amintească de inventatorul desenului animat. L-au luat în primire cîteva „fantoșe" albe care vorbeau poate admirativ de ultimul Mickey Mouse văzut sau — de ce nu? — de *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*

care rula de luni de zile cu săli arhipline și l-au dus într-un salon. A sfîrșit cîteva zile mai tîrziu, în ianuarie 1938, și moartea-i tragică amintea în mod izbitor maniera crudă a gagurilor sale.

Dezvoltarea vertiginoasă a cinematografului îl înlăturase, fără cruțare, pe omul de artă care, furat de pasiunea investigației, pierduse pasul și uitase să-și asigure anii bătrîneții. Sfîrșea profund nefericit; încă o victimă devorată de nesățioasa industrie a imaginii vii, asemeni lui Méliès, lui Porter și atîtor altora care încă aveau să mai vină...

V

INDEPENDENȚA ROMÂNIEI de Grigore BREZEANU (1892—1919)

România, 1912*. *Scenariu:* Petre Liciu, C.I. Nottara, Aristide Demetriade, în colaborare cu Grigore Brezeanu și Corneliu Moldovanu. *Imaginea:* Franck Daniau-Johnson, asistat de N. Barbelian și Gh. Ionescu. *Machiaj:* Pepi Machauer. *Distribuția:* Aristide Demetriade (Carol I) Constantin Nottara (Osman), Aurel Athanasescu (Peneș), Ion Niculescu (Kogălniceanu), Iancu Brezeanu (un țăran), I. Dumitrescu (generalul Cernat), I. Merișescu (dr. Davilla), Pepi Machauer (Țarul Rusiei), Jeni Metaxa-Doro (Rodica), Aristizza Romanescu, Agepsina Macri, Sonia Cluceru (doamne de la Crucea Roșie), Maria Filotti, Elvira Popescu, Maria Giurgea (țărănci).

Grigore Brezeanu — iată un nume pe nedrept ignorat. Deși prezent, firește, în toate studiile dedicate începuturilor filmului românesc, cei mai mulți îl confundă cu marele interpret al comediilor caragialești, Iancu Brezeanu, tatăl său**. Cîți știu că, la vremea cînd deschidea istoria cinematografiei noastre cu un film care

* Din evenimentele cinematografice ale anului: În S.U.A., compania Edison produce primul serial ale cărui episoade se publică paralel și în revista feminină „The Ladies World". Emile Cohl sosește în America. Griffith realizează *Mușchetarii din Pig Alley*, iar Thomas Ince: *Dezertorul*. Max Linder efectuează, însoțit de Stacia Napierkowska un triumfal turneu în Spania. Casa Gaumont lansează primul film în culori. În Germania, debutul unui producător care va deveni celebru: Erich Pommer. În Italia, E. Guazzoni realizează *Quo Vadis*. Paralel cu „superproducțiile" istorice, se conturează și un curent realist: *Padre* de Dante Testa. Operatorul G. Pastrone brevetează „Carello" — utilaj pentru filmarea din mișcare. Peste o sută de filme turnate în Rusia. Deschiderea studioului pionierului cinematografiei indiene — Falke.

** Ca o culme a confuziei, iată una strecurată (de un colaborator român) pînă și în excelenta *L'Encyclopédie du Cinéma*, apărută sub îngrijirea lui Roger Boussinot la Paris (Bordas, 1967). În această lucrare de referință, cu circulație internațională, găsim la litera B: „*Brezeano (père) et D. (fils). Pionniers du cinéma roumain. On leur doit en particulier, un*

depăşea, din multe puncte de vedere, baremurile epocii, nu avea decît douăzeci de ani! Deşi locul de pionier al ecranului românesc îi este necontestat de multe decenii, n-avem încă un studiu cuprinzător asupra vieţii şi operei acestui personaj legendar. Din scurta sa existenţă de 27 de ani n-a rămas mai nimic: cîteva fotografii de familie, îndeosebi din copilărie. O copilărie fericită, în umbra ilustrului său tată, pe lîngă scena Naţionalului...

Nu împlinise încă patru ani, cînd peste drum de Teatrul cel Mare, la redacţia lui „L'Independance Roumaine" avea loc prima proiecţie cinematografică de la noi. Era prea mic pentru a se fi aflat printre martorii celor dintîi filmări bucureştene ale lui Paul Menu, dar şi-ar fi putut aminti cum se mai îngrămădea la ele, ca la panoramă, mulţimea. Mai mult ca sigur, însă, că pe la începutul secolului, cînd se apropia de zece ani, colinda şi el barăcile cinematografice ale bîlciurilor, unde umilii „demonstratori" ambulanţi — Bottez, Schärer, Ştefănescu — stîrneau pe cearşafuri umbre amăgitoare...

DUPĂ CUPLET... CINEMATOGRAFUL

Un veteran al filmului românesc, Eftimie Vasilescu care, născut odată cu cinematograful Lumière, frecventase şi el aceste barăci ale începuturilor, îşi amintea în cursul unui interviu pe care ni-l acorda la Televiziune că, prin 1903, pe maidanul Duca, acolo unde se instala, din timp în timp, faimoasa panoramă a lui Braun, se strecurase printre maghernițele „marelui muzeu istoric, automatic şi

---

film tourné en 1912: L'INDEPENDENCE DE LA ROUMANIE..."

Pe cît ştim, este prima oară cînd i se atribuie lui Iancu Brezeanu vreun merit particular, şi încă principal, de coregizor, în realizarea filmului *Independenţa României*. Cum vom vedea, neuitatul actor n-a avut alt merit decît de a-l concepe, a-l creşte şi a-l ajuta să se afirme pe adevăratul pionier al filmului românesc. Dar nu este aceasta singura confuzie care impietează asupra memoriei lui Grigore Brezeanu.

anatomic" — şi cortul de pînză al neamţului Oeser. „Erau înăuntru, ne spune Vasilescu, vreo cinci-şase bănci pe care încăpeau 50—60 de persoane. Oeser şedea la casă, adevăratul «cinematografist» fiind nevastă-sa." După ce toată lumea plătea cîte zece bani şi îşi ocupa locurile, consoarta îşi lua postul de proiecţionist în primire. „Aveau un aparat Pathé de tip rural, instalat pe un trepied prevăzut cu o şa, iar la picioare două pedale de bicicletă, de la care pleca un lanţ care punea în mişcare un dinam. Astfel că operatoarea se îngrijea în acelaşi timp şi de producerea curentului şi de proiecţie..." E drept că într-o altă sursă[1] ni se spune că aparatele lui Oeser erau iluminate cu carbid, dar ambii memorialişti sînt de acord asupra impresiei adînci pe care o lăsau publicului proiecţiile de la Oeser, aşa rudimentare cum erau...

Evocîndu-şi, la rîndu-i, copilăria în Bucureştii începutului de secol, Victor Eftimiu relata şi el cum, prin 1904, întîrzia cu orele pe terenul viran pe care s-a construit ulterior Cercul Militar, privind pe un ecran în aer liber proiecţii de reclame comerciale „avînd ca punct de atracţie cîte un film artistic de 1—2 minute..."[2]

Operatorul Eftimie Vasilescu aduce, în legătură cu acest episod, detalii pe cît de colorate pe atît de plauzibile. De proiecţia clişeelor publicitare răspundeau doi italieni întreprinzători. Aceştia ar mai fi avut şi un film nu mai lung de doi metri, ale cărui capete fuseseră lipite într-o „buclă", astfel încît pelicula putea fi trecută prin aparat la nesfîrşit. Imaginea reprezenta un om care, venind să facă baie într-un rîu, îşi înmuia prudent degetele picioarelor în apă, aceasta era — se vede — prea rece, omul nostru pleca, se întorcea, iar încerca apa, iar pleca ş.a.m.d., pînă ce se strîngea lumea. Cînd maidanul gemea de curioşi, „nehotărîtul" era expediat şi şedinţa de publicitate începea.

Cum filmul mai era încă distracţia preferată a mahalalei, lipsa de onorabilitate a proiecţiilor cinematografice este oglindită de un inci-

dent petrecut în 1906, cînd, cu prilejul Expoziției Jubiliare, administrația Parcului Carol n-a permis demonstratorilor de filme să se instaleze în incinta acesteia, alături de celelalte distracții de bîlci admise. Cinematograful se adăposti, totuși, pe aproape, în grădina Bazilescu, printre mititei, fudulii și baterii de bere. În fundul grădinii se aflau doi țăruși, de care erau întinse sfori paralele, și cînd cupletistul Mateescu își încheia numărul, mai adăuga laconic: „Începe cinematograful!". Prinsă de sfori, apărea, ca prin farmec, pînza și pe ea un scamator, după ce saluta politicos asistența extrăgea din pălărie o pereche de dansatori minusculi care executau un îndrăcit „Cake-Walk" (Să fi fost, oare, acest film, despre care ne relatează Sorin Carnabel, o producție Méliès?)

Deși pentru băiețandri ca Grigore Brezeanu și Eftimie Vasilescu, abia trecuți, pe atunci, de zece ani, grădina Bazilescu avea porțile ferecate, ei puteau, totuși, urmări proiecții de cinematograf la Circul Sidoli, unde — „ecranul fiind plasat la mijloc — jumătate din sală privea imaginea, fără supărare, dindărătul pînzei!" Un alt veteran din aceeași generație evoca, la peste șase decenii distanță, cu o prospețime de invidiat, o proiecție de film desfășurată în plin Bulevard, la Eforie. Era prin 1906...

„... Citisem în ziarul « Universul » o reclamă care anunța, între altele, și „vederi" din războiul ruso-japonez cu luptele de la Vladivostok și Port-Arthur. Intrarea era un leu matineul la galerie. La Eforie, m-am instalat în așa fel încît să pot vedea cabina de proiecție. Am stat acolo, lîngă ușa ferecată cu un lacăt mare pînă ce, la un moment dat, a venit un domn cu melon și țigară de foi — parcă-l văd și-acum! — a descuiat lacătul, a închis ușa ... și eu n-am mai putut vedea nimic din ceea ce se petrecea în cabină! A început muzica militară să cînte un marș la galerie, după aceea s-a făcut întuneric și primul film a fost o vedere după natură numită « De la Innsbruck la Salzburg ». După aceea a apărut un altul cu « Aventurile lui Sherlock Holmes »... a urmat o pauză, s-a aprins lumina, muzica a mai cîntat un vals și a început protecția cu războiul ruso-japonez. Am rămas uimit văzînd luptele navale și bombardamentele de pe vasele de război ..."[3]

Autorul acestei atît de pregnante relatări este Constantin Ivanovici, care avea să se specializeze curînd ca proiecționist cinematografic. Era mare nevoie de tehnicieni, fiindcă, prin 1910, cum ne informează dr. Ion Cantacuzino, eminentul istoric al filmului românesc, se deschideau la București primele „teatre" anume construite pentru proiecții cinematografice: în ianuarie „Volta" pe strada Doamnei, urmată curînd de „Blériot" pe Sărindar, „Bristol", „Apollo", „Venus"... Nu e greu să ni-l închipuim pe adolescentul Grigore Brezeanu colindînd prin noile săli. Doar erau dispuse toate în jurul Căii Victoriei. I-a cunoscut și el, cu siguranță pe „demonstratorii" de film, atît de mîndri de meseria lor. La Apollo, în toiul proiecției operatorul își scotea capul ciufulit prin ferestruică, avertizînd cu voce de stentor: „Acu se vede Calea Victoriei"! Momentul, deosebit de important, era datorat unui operator al casei „Pathé" care filmase o plimbare cu automobilul între Palat și Poștă. Cum peliculele de acest gen n-aveau încă titlu, vocea operatorului ținea loc de generic.

Cu ce freamăt de nerăbdare trebuie să fi așteptat băiețandrii îndrăgostiți de film momentul unic al stingerii luminii, al visului care începea să pîlpîie mut și misterios pe pînza albă și cu cîtă părere de rău întîmpinau ei imaginea directorului localului, Herr Kupferwasser, care ținea să închidă personal programul, mulțumind publicului printr-o plecăciune, executată și ea pe pînză, la rampa închipuită a ecranului...

În fața sălii „Select", un personaj blajin, în livrea dichisită, cu barbă stufoasă, îmbia trecătorii: „... Intrați aici... Aici o să vedeți..." Dar ce vedeau oare spectatorii bucureșteni în 1910?

La această întrebare cel mai indicat să ne răspundă rămîne tot Constantin Ivanovici, care, din ianuarie 1909, intra ucenic-operator la grădina cinematografică „Rașca".

„*Programul* — își amintește el — *era alcătuit din maximum cinci bobine a trei sute de metri, adică 10—12 filme (comedii, vederi după natură și drame), cu titluri în franceză. Dialogurile nu erau traduse, numai genericul începuse să fie proiectat în românește, pe un diapozitiv.*"

„Proiectorul" la care ucenicul Ivanovici servea publicului aceste spectacole de trei sferturi de oră funcționa cu lanternă dublă, avînd un condensator în dreapta, pentru iluminatul filmelor și un altul în stînga, pentru diapozitive. Lampa cu arc voltaic era montată pe o glisieră transportabilă de la un condensator la celălalt, în funcție de obiectul iluminării. Lucrul cel mai dificil era mînuirea manuală a aparatului de proiecție, cu manivela (ca și camerele de luat vederi ale vremii), așa că unul din factorii esențiali ai calității imaginii era capacitatea operatorului de a învîrti constant rudimentarul dispozitiv. Dar proiecționistul, om și el!, mai ostenea, sau, dimpotrivă, uneori chiar un acompaniament vivace de orchestră îl putea antrena, fără măcar să-și dea seama, să modifice ritmul. De aceea și scria, mult mai tîrziu, prin 1918, un mare animator al cinematografiei franceze, criticul și regizorul Louis Delluc, că ar fi vrut să întîlnească în cabinele cinematografelor *„adevărații Paganini ai proiecției, care să știe, precum virtuozii muzicii, să execute admirabil un film..."* [4]

Din păcate, verbul „a executa" poseda și în franceză mai multe accepții, și se întîmpla foarte des ca operatorul să „execute" filmul la modul cel mai crud și nemilos cu putință. La aceasta contribuiau și cauze tehnice obiective care țineau de imperfecțiuni încă nerezolvate pe plan mondial. Perforarea neglijentă, inegală a peliculelor virgine, ca și utilizarea unor obturatoare rudimentare produceau pîlpîiri și sărituri ale imaginii care oboseau ochiul și impuneau repaus după maximum zece minute de proiecție. Standardizarea perforației adoptată în 1909 la Paris, la Congresul mondial al fabricanților de filme, ca și introducerea unor obturatoare cu trei aripi au înlăturat, ulterior, bariera tehnică care mai împiedica sporirea timpului proiecției neîntrerupte. Cinematografele au putut renunța la frecventele interludii de pînă atunci, marile săli oferindu-și chiar luxul unei perechi de proiectoare, pentru ca spectacolul să se poată desfășura, fără întrerupere, nu mai puțin de

60 de minute. Noua tehnică îngăduia ca filmele să-și sporească durata, iar cinematograful începea să viseze la concurarea teatrului...

Însuși publicul se modifica văzînd cu ochii. Pînă prin 1910, ecranul era privilegiul celor mulți, „teatrul" lor; dar după ce în marile orașe apar săli de lux, „protipendada" începe să le frecventeze la prețuri de exclusivitate, și acest tip de exploatare se dovedește rentabil. Financiari cu experiență, „onorabili" oameni de afaceri îl împing în planul doi pe obscurul demonstrator ambulant care purtase, devotat, din bîlci în bîlci, lanterna magică a secolului XX. Ca urmare a cererii de filme și a cifrei crescînde de afaceri, se deschid în București sucursalele marilor case de distribuție străine: „Cines" din Italia, „Nordisk" din Danemarca, „Biograph" din Statele Unite, care își dispută piața cu societățile franceze „Gaumont", „Pathé" și „Eclair".[5]

Dar publicul cel nou era mai pretențios, nu se mulțumea doar cu benzile străine, dorea să vadă pe ecran și imagini românești. Casa „Gaumont" este printre primele care înțelege necesitatea de a furniza permanent asemenea „vederi", pe care le inserează în „actualitățile Gaumont". Operatorii străini sînt însă, curînd, secundați de profesioniști bucureșteni ce au deprins într-un scurt timp arta de a surprinde prin obiectiv lumea românească.

Astfel că Grigore Brezeanu trece pragul tinereții într-un moment în care ideea cinematografului național prinde viață și se afirmă cu forță. Dezvoltarea acesteia își găsește expresia fie și în cel mai sumar examen statistic al „vederilor" realizate în țară: cataloagele înregistrau doar două în 1907, cinci în 1910 și 40 în 1911, ba chiar aproape 80 în 1912.[6] Profesioniștii camerelor de filmat încep să fie prezenți în miezul evenimentelor mondene ale Capitalei — nunți, baluri, parăzi, dar filmează și zborul lui Vlaicu la Blaj, incendiul sondei de la Moreni și — sub presiunea evenimentelor — chiar o manifestație socialistă la sala Dacia. Surprinsă de Constantin Ivanovici cu o cameră Debré adusă de patronul său, Iancu Berin-

dei, de la Paris, această din urmă „vedere" a pus probleme tehnice complicate.

„*În sală* — își amintește Ivanovici — *nu se putea filma.* (din cauza lipsei de lumină — *n.n.*) *În fața intrării erau însă adunate mulțimi cu pancarte și lozinci. Pentru a putea lua vederi, am prelungit la maximum trepiedul aparatului, l-am suit pe o masă...*" (și într-adevăr, din acest prețios document al istoriei noastre muncitorești, conservat în imagine, se constată că imaginile sînt prinse de undeva de sus.)

Evident că nu pentru a filma demonstrațiile proletariatului bucureștean își importase Berindei aparatul. Operatorul său, care abia împlinise 15 ani, era fugărit de la Biserica Albă, unde înregistrase o *Nuntă în lumea mare*, la Curtea de Argeș, să surprindă festivitățile cercetașilor de sub „înaltul patronaj" al prințului Carol. Camera mai făcea față și diferitelor întîmplări neprevăzute. Astfel, Ivanovici își amintește cum patronul său cumpărase de la Paris și un film „ușor galant", *L'Hotel du libre échange*, hotel în care un gigolo aducea o midinetă și omul de servici privea indiscret prin gaura cheii cu o expresie din cele mai elocvente, fără ca regizorul francez să le dezvăluie și spectatorilor ceea ce vedea. Discreția sugestivă nu-l satisfăcea, însă, pe Berindei căruia i-a venit ideea năstrușnică să completeze filmul cu ceea ce credea el că-i lipsea: a căutat un actor care să semene, măcar de departe, cu personajul din film, a distribuit în rolul demimondenei o florăreasă „destul de atrăgătoare" — se exprimă, rezervat, Ivanovici, cel care, marcînd presupusa gaură a cheii printr-o vinietă, a filmat prin ea scena îmbrățișării pasionale a amorezilor...

Un alt proprietar de sală, C. Theodorescu, intercala și el „vederi" realizate cu mijloace proprii în programele cinematografului „Național" din str. Academiei. „*Mărturisesc* — scrie un cronicar al ziarului „Rampa" — *că nu le găseam pe vremea aceea* (adică prin 1911 — n.n.) *foarte reușite, dar înțelegeam aplauzele publicului cînd ghiceau pe pînză oameni și strade din țara noastră.*" [7]

Victor Eftimiu își amintea că, prin 1910, participa el însuși, alături de Aristizza Romanescu, la realizarea unei „vederi" pe malul mării, la Constanța. S-ar putea ca această relatare să se refere la filmul documentar *O zi la Constanța*, realizat — după cum indica presa vremii — la inspirația poetului nostru Victor Eftimiu [8].

Asemenea filme, trase de operatori improvizați care-și însușeau meseria „din mers", erau developate în laboratoare rudimentare, ca cel al inginerului C. Ionescu, a cărui descriere Ivanovici ne-o lasă astfel: „Într-o curte, am zărit niște cadre de lemn pe care erau puse la uscat pelicule..." Ionescu, inginer chimist, nu „trăia" din laborator, avea farmacie. Mașina de copiat cu care-și ocupa ceasurile libere era manevrată manual, cadrele de developat nu depășeau 25 m, spălatul peliculei se făcea în curte, cu furtunul, de la cișmea. Și totuși, chiar și cu asemenea unelte primitive, entuziaștii slujitori ai primelor camere bucureștene de luat vederi scoteau la lumina ecranului zeci și zeci de benzi. Cererea era din ce în ce mai mare, fiindcă după cum atestă această mărturie a reporterului cotidianului „Rampa":

„*aproape nu există stradă din Capitală, în care să nu se ridice cîte o casă imensă sau o clădire de cinematograf. În fiece seară, cinematografele sînt pline, din ce în ce mai frumoase, și mai perfecționate...*" [9]

Nu se vor fi aflat ele, cinematografele, pe fiecare uliță, dar nu era stradă mai mare, centrală, nu era cartier mai populat fără cinematograful său. Tot din „Rampa" aflăm că în 1913 numai Bucureștiul dispunea de 26 de săli, vizitate zilnic de peste 25 000 de spectatori [10], statistica ignorîndu-le însă pe cele mai mărunte din marginea orașului.

PE-UN FILM RĂTĂCITOR... TRECUTUL!

Cartierul cinematografic se afla în centru, pe str. Doamnei, unde sălile „Apollo", „Volta", „Venus" și „Blanduziei" își disputau, zilnic, publicul. Pe ceea ce cinefilii denumesc astăzi „Bulevardul

Filmului", cinematograful nu-și găsise încă găzduire, pînă în 1912, decît doar ocazional în sala Eforiei Spitalelor Civile. Primul cinematograf permanent construit pe „bulevardul Cișmigiului" a fost „Capitolul" de azi, denumit pe atunci „Clasic", și care, în iunie 1912, cînd s-a deschis, era cel mai bine înzestrat (iar astăzi rămîne cel mai vechi în funcțiune). Asemenea săli puteau exercita atracție asupra unei clientele obișnuite înainte vreme cu teatrul și dispusă să răspundă de-acum unor tarife mai ridicate în schimbul unor filme alese cu grijă și difuzate cu zgomotoasă publicitate.

E momentul în care pe ecranele orașului, ca și în întreaga lume de altfel, încep să bîntuie cu furie așa-numitele „filme de artă" și superproducțiile italiene. Filmele se aduc „fulger" cu Orient-Expressul, iar premierele au loc aproape sincron cu marile metropole apusene. Sarah Bernhardt și De Max, Francesca Bertini și Asta Nielsen, Psilander și Hesperia își recrutează admiratorii bucureșteni, în vreme ce eroi de serial ca Nick Carter, Zigomar și Nick Winter stimulează fantezia adolescenților.

Grigore Brezeanu este martor al deosebitei afluențe înregistrate la filmele italiene care, începînd cu *Ultimele zile ale Pompeiului*, captivează spectatorii prin fastul epocii de decadență romane. Îndeosebi *Quo Vadis*, în stagiunea anului 1912, va uimi publicul prin abundența figurației și grandilocvența gestului. În decoruri construite în trei dimensiuni, nu cu fundal de pînză ca în montările derizorii, eroii lui Sienkiewicz își desfășurau exorbitantele orgii, în vreme ce, crucificați, martirii erau transformați în torțe însuflețite. Un împărat obez cînta din liră în Roma bîntuită de flăcări, Petroniu își deschidea venele în cadă, Sfîntul Petru predica în catacombe, fermecătoarea Ligia era aruncată, în arenă, leilor, pentru nestrămutata ei dreaptă credință, dar fiarele erau supuse, în ultima clipă, de fidelul Ursus și, palpitînd sub un asemenea bombardament de emoții, spectatorii ieșeau buimăciți de amploarea decorului și numărul figurației. Filmul acesta, sucursală

la scară gigantică (deși fără sunet) a Scalei din Milano, nu mai putea fi concurat în amploare de teatru. La ordinea zilei se ridica mereu mai limpede, mai clar exprimată, întrebarea:

Este cinematograful o artă?...

„Nu e, și nu va fi niciodată!" — răspunde în „Rampa" un obscur publicist. *„E o recreare minunată, cu mult preferabilă cafenelei și crîșmei, dar nu e, nu va fi și nu poate să devie un răsfățat al muzelor divine..."* [11] În schimb, un nonconformist prin vocație ca Al. Macedonski îndrăznește să compare „filmii de cinema" cu „filmii literari" și conchide: *„Cine știe dacă teatrul chiar nu va fi înlocuit într-o zi cu cinematograful. Filmi dar!... numai să schinteieze, să mişte, să trăiască"* [12]. Iar Tudor Arghezi notează: *„Albume vii și variate, filmele fac uneori cît o carte documentată și au asupra oricărui alt gen de spectacol avantajul de a putea urma fantezia gîndirii și de a face imposibilul, posibil. Numai că cinematograful s-a stricat în timpul din urmă prin introducerea teatrului în film..."* [13] De remarcat că Arghezi este unul dintre primii observatori lucizi care remarcă prejudiciul adus specificului cinematografic de către curentul așa-numit al „filmului de artă", formă de teatru estropiat, care dădea un aspect hibrid și neconvingător unei arte tinere aflate în căutarea fizionomiei proprii.

Un alt simptom elocvent pentru cîștigul estetic înregistrat în dezvoltarea cinematografului este fenomenul apariției primilor comentatori care își dedică activitatea consemnării evenimentelor ecranului. Un publicist al vremii crede că aceasta s-ar datora faptului că în artele tradiționale publicul a devenit mai pretențios, mai cultivat, și:

> *„bieții critici sînt cam strîmtorați. Cei mai timizi sau cei mai șireți au părăsit terenul și s-au dus să-și execute meseria prin regiunile încă necriticate, croindu-și drum printre cojile peliculare ale filmilor, creînd și ei o nouă formă de critică, critica cinematografică. Și astfel, de la un timp, prin mai fiecare ziar citim, nu zic coloane, ci despicături în care se face critică cinematografică după calapodul cu care se făcea și critică dramatică..."* [14]

Deşi fenomenul exerciţiului critic pe marginea filmelor nu va dovedi statornicie, el încheindu-se odată cu izbucnirea primului război mondial şi revenind tîrziu, abia după un deceniu, credem a vedea în el nu „strîmtorarea" criticilor artelor clasice, ci lărgirea simţitoare a prestigiului şi conştiinţei posibilităţilor „artei animate". În această atmosferă cristalizează, din ce în ce mai viu, în rîndul publicului şi oamenilor de cultură, interesul pentru perspectivele unei producţii cinematografice naţionale. El putea fi întrevăzut fie şi în aceste versuri scrise de Victor Eftimiu, anume pentru inaugurarea cinematografului „Clasic", în primăvara anului 1912, replică inspirată adresată, peste secol, celebrului adagio al lui Iancu Văcărescu: *„V-am dat teatru..."*

„Pe pînza ta, aş vrea să văd «Trecutul»
Cu voievozii toţi venind în şir;
Pe Nottara jucînd *Apus de soare*
Fîntîna Blanduziei şi pe *Lear.*
Aş vrea să văd pe toţi actorii noştri
Înveşmîntaţi în haine strămoşeşti,
Jucînd povestea lungă, zbuciumată
A plaiurilor noastre româneşti.
Aş vrea să-i văd pe toţi trecînd hotarul
Măcar aşa, pe-un film rătăcitor, —
Căci dacă nu ni se cunoaşte limba
Măcar prin joc să fim ai tuturor." [15]

Frumoasele, vibrantele stihuri tălmăceau aspiraţia publică de a face cinematograful să se exprime şi „pe româneşte", aspiraţie oglindită în apariţia unor societăţi ca „Arhiva fotografică", cu scop de a „edita filme cu reconstituiri din istoria românilor, pe care va căuta să le răspîndească în lume", din al cărui consiliu de patronaj şi conducere făceau parte personalităţi ca Nicolae Titulescu, Take Ionescu, dr. C. Istrati şi dramaturgul A. de Herz [16], sau „Luceafărul", asociaţie care urmărea la rîndu-i „reconstituirea vieţii noastre naţionale din trecut şi prezent prin acte cinematografice" şi care îşi instalase laboratoare în Palatul Eforiei de pe Bulevard [17].

O vie agitaţie trezeşte ideea cinematografului mai ales în rîndul actorilor. Ioan Massoff reproduce documente care vorbesc despre faptul că în 1911 trei fruntaşi ai primei noastre scene, Nicolae Soreanu, Aristide Demetriade şi Ion Brezeanu, se prezentau directorului Teatrului Naţional, lui Ion Bacalbaşa, în calitate de delegaţi ai unei societăţi constituite în scopul de a „cinematografia" scene interesante din toate ramurile activităţii româneşti. Ei solicitau două camere cu chirie în incinta Teatrului Naţional, pentru instalarea unui laborator — şi extrema stîngă a magaziei de decoruri, spre a amenaja o „cameră fotografică" (adică un studio), luîndu-şi obligaţia să procure, în schimb teatrului, „negativele şi pozitivele necesare pentru realizarea feeriilor..."

Într-adevăr, în mai puţin de-o lună, cinematograful debuta pe scena Naţionalului bucureştean sub forma unei „întregiri a acţiunii cu proiecţiuni electrice", la spectacolul cu feeria lui Victor Eftimiu *Înşir-te Mărgărite.* Un cronicar, viitorul dramaturg Mihail Sorbul, sintetiza inspirat evenimentul, ca un *„compromis între o artă ce şi-a cîştigat cu prisosinţă acest titlu şi un început de artă, neconsacrată încă, şi tot atît de înrudită cu teatrul cum ar fi pictura, de-o pildă, cu literatura"* [18]. Totuşi, ecourile experimentului au fost contradictorii, cronicarul „Universului" veştejind spectacolul „ca o nedemnitate", fiindcă — scria el — „Teatrului Naţional nu-i e îngăduit să-şi pună pe afiş numere de cinematograf", în vreme ce „Adevărul", dimpotrivă, îl socotea oportun, ca „o completare a iluziunii basmului". Feeria lui Eftimiu prilejuia astfel cea dintîi polemică pe temele esteticii cinematografului din istoria culturii româneşti.

Pe genericul „proiecţiunilor electrice" putea fi întîlnit şi Aristide Demetriade, unul dintre membrii „delegaţiunii" actorilor interesaţi de film, care semna regia alături de Grigore Brezeanu. Fiul ilustrului actor Iancu Brezeanu, Grigore, avea în acel moment numai 19 ani. Studiase conservatorul la clasa lui C.I. Nottara şi, din

1909, încercase o carieră actoricească nu prea fericită în rezultate. E adevărat că în 1911 devenea angajat al Teatrului cel Mare, dar nu ca actor, ci doar în calitate de ... custode al garderobei! Dacă scena nu pare a-i surîde, cinematograful îl atrage în chip magnetic.

„*Inteligent, întreprinzător și inventiv* — îl caracterizează acel împătimit evocator al începuturilor filmului românesc, care a fost dr. Ion Cantacuzino — *îi revine lui Grigore Brezeanu meritul de a fi înțeles cel dintîi pe deplin importanța cinematografiei ca mod de expresie artistică și instrument de cultură ...*“ [19]

Animator entuziast, el deschide săli de cinematograf, aduce instalații moderne din străinătate, programează filme alese cu grijă, dar, declară el:

„*visul meu ar fi să întemeiez o casă mare de filme*, fiindcă „... *din păcate, la noi cinematograful n-a luat forma instructivă și educativă pe care ar trebui s-o aibă, ci o formă senzațională, am putea zice morfinomană... Răul principal îl aduc casele* (străine, *n.n.*) *de locațiune, care obligă pe directori să ia ce li se dă, fără dreptul de selecționare... Fiindcă exploatatorii noștri urmăresc un singur scop: cîștig de două sute la sută ...*“ [20];

Tînăr cu figură avîntată de poet și trup plăpînd, mereu suferind, arzînd însă neprecupețit pentru ceea ce ar fi putut fi cinematograful românesc, Grigore Brezeanu rătăcea prin Bucureștii tramvaielor cu cai, visînd la întemeierea unei case românești de filme. Atît de puternic ardea în el credința, că sfîrși prin a-i contamina de interes pentru arta cea nouă și pe slujitorii Teatrului cel Mare. Și nu pe niște oarecine, ci pe fruntașii primei scene românești.

Așa se face că, din toamna anului 1911, Brezeanu deschidea, alături de Demetriade, istoria filmului românesc de ficțiune, cu fragmentele de feerie de la Național și cu „o dramă de mare spectacol... aranjată pentru cinematograf“, *Amor fatal*, ambele desprinse, cum se vede limpede, direct din structurile teatrului. Dar fie chiar și strămu-

tarea în natură a momentelor jucate pînă atunci pe scenă marca un pas important înainte. Victor Eftimiu își amintea că pentru *Înșir-te Mărgărite* se filmase în jurul Capitalei, pe șoseaua Kisseleff, dincolo de fîntîna Miorița și lîngă o altă fîntînă, ridicată de familia Cantacuzino, aflată astăzi în Parcul Libertății [21].

Îndrăznețul cineast visa însă la un film adevărat, la — așa cum scria — o „adevărată mișcare cinematografică inspirată din cele mai bune tradiții ale artelor noastre...“ „Dacă ar fi să-l credem pe reporterul ziarului „Cuvîntul“, încă din 1910 la cafeneaua artiștilor de la Grand-Hotel se discuta zilnic, în jurul lui Brezeanu, despre un subiect mai de seamă care „s-ar putea face“ în România. Și iată că tot ingeniosul tînăr lansează ideea realizării filmului *Independența*. „Entuziasm mare în toată branșa“ [22] — consemnează memorialistul.

Atît de mare entuziasm încît — presupunem noi — ideea îi surîde și francezului Raymond Pellerin, care făcea și el parte din„ branșă“, fiindcă, era directorul sucursalei Gaumont la București. Or, societatea Gaumont era, cum se știe, într-o concurență foarte strînsă cu rivala ei, Pathé. După date furnizate de Georges Sadoul, în 1912 casa Pathé difuzase pe piața românească 386 filme, urmată fiind imediat de Gaumont cu 293 [23]. Am văzut că societatea „Gaumont“ obținuse succese realizînd sistematic „vederi“ românești. Era o politică pe care o urma în întreaga lume, de a-și adapta tematica specificului național al beneficiarilor ei. Pellerin, care se afla mereu în căutarea vreunui subiect de film artistic în stare să răspundă tematic preferințelor pieții locale de filme, adoptă cu interes ideea lui Brezeanu. Și în timp ce acesta mai caută încă finanțatori, fiindcă „fără bani nu poți rivaliza cu casele străine“, Pellerin ia legătura cu generalul Constantinescu, comandant de divizie la Pitești, de la care obține figurația necesară scenelor de război. Regia și „aranjamentul tehnic“ le supervizează directorul lui „Gaumont“, iar la cameră se va

afla Constantin Ivanovici, care ne-a şi istorisit mai tîrziu, în memoriile sale, acest episod puţin cunoscut din preistoria filmului românesc.

„*Lucrul era ţinut secret*, ne spune Ivanovici. *De aceea nici nu ne-am dus la Ionescu* (inginerul farmacist cu laboratorul de developat *n.n.*), *ci am improvizat în subsolul biroului nostru din Lipscani un mic laborator. Ca maşină de copiat transformasem un cap de proiector ...*"

De ce era ţinut lucrul în asemenea straşnic secret? Desigur fiindcă Pellerin dorea să-l ia prin surprindere pe Brezeanu şi să-i pună pe actorii de la Teatrul Naţional, în faţa faptului împlinit. Tocmai din această cauză n-a putut el apela la nici unul dintre numele consacrate ale teatrului vremii şi s-a mulţumit cu o distribuţie de strînsură, recrutată dintre actorii unui teatru periferic, „Jigniţa". Munca se desfăşura într-un tempo îndrăcit, „Dunărea" era trecută pe Argeş, iar episoadele războiului se succedau ca rafale de mitralieră. „Am reuşit să tragem circa 200 m utili" — povesteşte Ivanovici. Între timp, însă, forurile superioare ale Armatei ar fi fost sesizate şi, într-o dimineaţă, prefectul poliţiei Capitalei, Corbescu, l-a somat pe directorul lui „Gaumont" să-i proiecteze materialul filmat. Dacă ar fi să-l credem pe memorialist, „la birou aflîndu-se un aparat de proiecţie, i-au fost oferite imaginile filmate", care erau „bucăţele", nemontate încă. În momentul cînd s-a ajuns la scena, inspirată de pînza lui Grigorescu (ne asigură Ivanovici), în care ostaşii români trec Dunărea, în vreme ce Carol, avîndu-l la dreapta sa pe Kogălniceanu, îi urmăreşte prin binoclu, prefectul poliţiei a intervenit stupefiat.

— „Dar ăştia-s fraţii Goldenberg!"

Fraţii Goldenberg erau animatorii teatrului „Jigniţa", prefectul îi ştia prea bine, ca întreg Bucureştiul de altfel, şi n-a mai putut fi convins că pe ecran ei i-ar putea întruchipa, cu demnitate, pe domnitor şi pe ministrul de externe. Incriminatul film a fost nu numai confiscat, ci şi distrus. Ulterior, Pellerin s-a văzut rechemat la

Paris, iar generalul „colaboraţionist" Constantinescu ar fi fost mutat disciplinar... — ne comunică Ivanovici.

Nici n-am avea motive să nu-l credem, dacă în presa vremii faptele n-ar fi prezentate nuanţat diferit. Iată, de pildă, ce citim în „Adevărul" din 31 dec. 1911:

„*Prefectura poliţiei Capitalei a oprit reprezentarea filmului « Războiul din 1877—78 », anunţată pentru aseară 29, la cinematograful de la Băile Eforiei ...* (deci filmul, sau cel puţin o primă parte a sa, era gata şi nu se afla în faza de montaj — *n.n.*) *Cauza este că acest film, după părerea poliţiei, n-ar corespunde cu adevărul istoric. Se mai ştie că subiectul acesta se lucrează în acest moment cu cea mai mare îngrijire şi sub patronajul Ministerului de Război de către o societate compusă din mai mulţi fruntaşi ai Teatrului Naţional din Capitală.*"

Coroborînd această informaţie cu o alta, publicată o zi înainte, la 30 decembrie, în „Seara", nu e greu de reconstituit ce s-a întîmplat:

„*Dl. general Aslan, comandantul Diviziei I-a ... a primit azi la Minister comisiunea Teatrului Naţional din Bucureşti, compusă din d-nii V. Toneanu, Petre Liciu, I. Brezeanu şi Gr. Brezeanu în vederea scoaterii unui film cinematografic care să reprezinte Războiul Independenţei noastre din 1877*".

Pellerin îşi anunţase premiera pentru 29 decembrie, dar în aceeaşi dimineaţă, o delegaţie bucurîndu-se de cel mai larg sprijin al actorilor Naţionalului, prevenea autorităţile asupra faptului că o casă străină de filme făcea din Războiul Independenţei româneşti pretext de speculaţie comercială şi improvizaţie subartistică.

Se pare că spre sfîrşitul anului, Grigore Brezeanu găsise, în sfîrşit, capitalul necesar pentru filmul său, la proprietarul Teatrului Liric din Capitală. Mare moşier şi mare bogătaş, Leon Popescu îşi pusese adesea resursele materiale în slujba propăşirii artelor româneşti. Mecenatul său, chiar dacă acuzat de către unii de megalomanie, era cu atît mai providenţial într-o epocă în care statul burghez îşi cîntărea cu avariţie fondurile mai mult simbolice alocate culturii. Leon Popescu ştia să se entuzias-

meze, să viseze alături de oamenii artelor, așa încît la moartea lui, celebrul Leonard putea spune: *„A murit unul de-ai noștri“*, iar scriitorul Vasile Demetrius: *„Pe cînd atîția bogătași și nababi tezaurizează pe de-o parte, iar pe de alta, cînd le abate să guste viața, seamănă aur prin străinătate, Leon Popescu, mai puțin bogat, muncea în rînd cu artiștii.“* Nu erau fraze de circumstanță, ci afirmații polemice la adresa unei familii care abia așteptase să-l poată pune sub interdicție, pentru că văzuse întotdeauna cu ochi răi generozitatea sa față de artă. Leon Popescu — e adevărat — a murit nebun, dar pînă și în delirul său, ne spune A. de Herz, „făcea planuri uriașe menite să ajute teatrele și pe scriitori“. [24]

Binefăcătoare „nebunie“ cea care, prin 1910, sub influența lui A. Davila, făcea să fie aduse din străinătate cele mai moderne instalații și transforma Teatrul Liric, pentru multă vreme, în cea mai bine utilată scenă bucureșteană. Leon Popescu se oferise entuziast finanțator al unor companii de dramă, operă și operetă. „De ce nu și al filmului?“— se va fi întrebat Grigore Brezeanu, care n-a greșit cîtuși de puțin adresîndu-i-se. În toamna lui 1911, Popescu îl și expedia la Paris, de unde avea să revină cu două aparate de filmat sistem Prevost, o mașină de copiat, alta de perforat și, ca „anexă“, cu operatorul Franck Daniau-Johnston *. La 1 decembrie 1911, în „Rampa“, un autor informa că:

> *„... la noi, maestrul Nottara este pe cale să facă operă patriotică redînd Războiul României pentru Independență printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor de la 1877, iar viitorimei îi va rămînea tabloul viu al vitejiei românești ...“*

Deși inițiativa îi e atribuită aci lui Nottara, noi știm că Ion și Grigore Brezeanu erau cei în jurul cărora se strînsese un nucleu de mari actori, între care Demetriade, Liciu, Soreanu și Toneanu,

---

* Preluăm numele operatorului conform lucrării lui R. Jeanne și Ch. Ford *„Histoire Encyclopedique du Cinema“*, vol. II, pag. 302.

reprezentanți în diferite „delegațiuni“ ale intereselor filmului românesc în zămislire. Acestora li se adăuga, de astă dată, cu strălucirea a peste trei decenii de slujire devotată a primei scene românești, și numele lui Constantin Nottara.

CINEMATOGRAFUL PĂTRUNDE ÎN ISTORIE

Cel dintîi lucru care-l frapează pe cercetătorul de astăzi, în studiul filmului *Independența României* este singularitatea acestuia în raport cu ansamblul producției mondiale. Unui tip de spectacol aflat încă sub dominația calculelor comerciale meschine și vulgarității de mahala, Grigore Brezeanu și Leon Popescu îi atribuiau, luminat, sarcina unui difuzor de cultură:

> *„Programele cinematografice străine aduse la noi n-au nimic comun cu cultura și educația tineretului;* — observa în mod judicios Leon Popescu într-o broșură editată în 1913[25] — *afară de mici excepții, el e exploatat de oameni care urmăresc cîștiguri materiale. Un program aparte se impune, mai ales într-o țară ca a noastră cu un mare număr de analfabeți ...“* Și în altă parte, descrie arta cinematografică ca *„un nou mijloc de educațiune sufletească ... Închipuiți-vă o jumătate de ceas de cuvîntare care ar veni să fie învietuită de arta cinematografică. Nici o dată nu va putea ieși din mintea ascultătorului cutare pagină din istoria neamului nostru cînd, după ce conferențiarul a vorbit despre ea, ar veni să se înfăptuiască pe pînză ...“*

Pentru cine privește astăzi *Independența României*, este limpede continuitatea de idei între o asemenea generoasă concepție despre funcția filmului și ambiția imaginii cinematografiate. Într-adevăr, nimic din ceea ce se face, în 1912, în studiourile lumii, nu egalează în îndrăzneală și amploare filmul lui Grigore Brezeanu. În cinematograful francez bîntuia, cum știm, „filmul de artă“, reproducînd steril și neconvingător limbajul teatral. Dacă filmul francez se află, în zonele sale cele mai ambițioase, sub semnul „Comediei franceze“, cel italian se plasează în zodia „Scalei“ din Milano, cu formulele ei de montare grandioasă. E adevărat că și în studiourile romane este evocat

trecutul istoric, numai că foarte îndepărtat și claustrat în decoruri somptuoase, mai curînd pretext pentru evaziunea din cotidian. Dimpotrivă, *Independența României* nu va fi o refugiere în ceața unui trecut abstract, pe seama căruia se pot broda cele mai neverosimile istorii, ci o reconstituire realistă a unui eveniment încă foarte apropiat care-l implica profund pe spectator. Nu trebuie să uităm că de la faptele de arme reînviate pe ecran nu trecuseră decît 35 de ani, cam tot atît cît ne despart astăzi pe noi de August 1944 — și în sălile de proiecție s-au aflat, cu siguranță, mii și mii de participanți autentici ai eroicelor asalturi de la Plevna și Vidin. Cel mai apropiat reper de un asemenea mod de a privi cinematograful ca oglindă a trecutului recent ne pare *Nașterea unei națiuni* a lui Griffith, care va apare abia în 1915! Iată și de ce, cu toate neîmplinirile sale, filmul produs de Leon Popescu și realizat de Grigore Brezeanu putea stîrni admirația cronicarului revistei franceze „Ciné-Journal" care, în numărul ei din 29 iunie 1912 scria:

„*...Altădată mediocru sau disprețuit, cinematograful se ridică astăzi pe culmi deconcertante. El intră în istorie în adevăratul sens al cuvîntului, de vreme ce a izbutit să înregistreze spre a ni le restitui în plenitudinea adevărului lor, evenimentele cele mai importante din viața popoarelor, istoria națiunilor. Cel mai frumos exemplu al nobilelor sale virtuți se afirmă cu o operă prodigioasă realizată în România de artiștii și regizorii Societății Filmelor de Artă din București.*"[26]

Filmul *Independența României* constituia un neobișnuit act de temeritate și în ce privește metrajul său. Deși dimensiunea anunțată în presă era de două mii de metri, adică două ore de proiecție, surse documentare directe indică 1500 de metri. În 1912, însă, filmele care depășeau o mie de metri erau foarte rare. Analizînd statistic peliculele prezentate pe ecranele germane între 15 august — 15 octombrie 1912 (adică tocmai perioada premierei *Independenței*), cercetătoarea germană Emilia Altentoch[27] observa că, exceptînd producția daneză, a cărei medie atingea

45 de minute, în alte țări, ca Franța, de pildă, media lungimii filmelor nu depășise încă 20 de minute.

În ceea ce privește repertoriul bucureștean, o mărturie cu atît mai elocventă cu cît e involuntară o aduce un catren publicitar, inserat în „Universul" din 15 septembrie 1912 de către direcțiunea cinematografului „Clasic":

„După o zi de muncă, dacă vreți să stați
Trei sferturi de oră (s.n.) și să vă distrați,
Dați doar o băncuță, una, oameni buni,
La cinema «Clasic» și vedeți minuni..."

Deci, conform reclamei celei mai noi și mai moderne săli de atunci, la două săptămîni după premiera *Independenței României*, durata spectacolului standard era de trei sferturi de oră; și să nu uităm că la „Clasic" erau reprezentate piesele de rezistență ale repertoriului mondial precum *Dragostea reginei Elisabeta*, cu Sarah Bernhardt sau *Din capriciile regelui Soare...*

Judecînd, așadar, măcar în raport cu lungimea medie a metrajului, nu e cîtuși de puțin gratuită afirmația „Gazetei ilustrate" care nota, chiar în timpul turnării, în primăvara anului 1912, că „*... după părerea persoanelor competente, această cinematografiere este pe cale să întreacă în realitate și în mijloace scenice cele mai frumoase și mai lungi filme din lume...*"[28]

Dacă e limpede că animatorul îndrăznețului proiect a fost Grigore Brezeanu, iar Leon Popescu nu mai puțin temerarul finanțator al său — identitatea autorului scenariului a preocupat multă vreme pe cercetători. S-a crezut inițial că aceasta i-ar fi aparținut, în exclusivitate, lui Grigore Brezeanu. Din manuscrisul scenariului nu s-a păstrat decît o filă, reprodusă în facsimil, de ziarul „Cuvîntul" la 4 decembrie 1933. Studiind-o, dr. Ion Cantacuzino, a identificat pe ea caligrafia scriitorului Corneliu Moldovanu, a cărui colaborare era cu atît mai plauzibilă cu cît în epocă fusese secretarul lui Leon Popescu. Astfel că în lucrarea sa *Momente din trecutul filmului românesc*, publicată

în 1965, dr. Cantacuzino atribuia scenariul tandemului Brezeanu-Moldovanu. Ulterior, însă, Ioan Massoff avea să descopere în secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.S.R. două scrisori ale lui Aristide Demetriade către Constantin Nottara, dintre care una arunca o lumină nouă nu numai asupra paternității, ci și asupra modului de elaborare a libretului. Demetriade scria, la 8 aprilie 1912, de la locul filmărilor:

„*Sînt amărît că nu se ține în seamă scenariul așa cum a fost alcătuit de noi cu bietul Liciu.* („bietul" — fiindcă Petre Liciu decedase de curînd — n.n.) *Ce vrei? Oi fi și eu vinovat că nu am mai multă energie să se facă așa cum e stabilit de noi și bine chibzuit de noi, dar decît să am vreo necuviință mai bine tac. Și fatal, mă fac complice la greșeli ...*" [29]

S-a considerat că documentul atesta colaborarea celor trei mari actori ai Naționalului la scenariu, alături de Brezeanu și Moldovanu, dar, după părerea noastră, noi descoperiri și adăugiri de coscenariști nu sînt imposibile. Pagina reprodusă de ziarul „Cuvîntul" dovedește, dealtfel, că *Războiul Independenței* n-avea la bază un scenariu, în sensul pe care-l atribuim astăzi termenului, ca text dramaturgic elaborat, ci era mai curînd o sumară enumerare a episoadelor ce urmau să fie evocate. În scrisoarea sa, Demetriade nici nu afirmă altceva. El își manifestă doar dezacordul pentru că unul din momentele preconizate de coscenariști a fost eludat. Este probabil că încă în perioada în care, constituiți în „delegațiune", băteau la poarta autorităților militare în căutarea sprijinului, Liciu, Brezeanu, Nottara, Demetriade, poate și alții (Demetriade scrie „noi cu bietul Liciu", fără ca de-aici să reiasă în mod obligatoriu că se referă exclusiv la Nottara și la el însuși), au trasat în linii vagi conturul desfășurării tablourilor. Ca reper important, „scenariul" acesta viza mai curînd metoda proiecției pe fundalul istoric documentar a popularelor personaje din poeziile lui Alecsandri: Peneș și curcanii săi, sergentul întors de la Plevna, Rodica etc., detaliile rămînînd să

completeze tabloul, abia într-o fază ulterioară, în cursul filmării.

Turnarea pare să fi început prin februarie 1912, pentru că la 24 martie, reporterul „Gazetei ilustrate" comunica: „*De vreo lună, pe platoul de la Otopeni se reprezintă luptele de la Grivița și Plevna...*" Pregătirile fuseseră febrile. Se săpaseră șanțuri, se înălțaseră redute, fuseseră „deshumate", din vitrinele lor de muzeu, trofeele Războiului Independenței, mii de ostași ai garnizoanei bucureștene, îmbrăcați în uniformele înaintașilor, așteptau mobilizați ora operațiunii, în timp ce actorii Naționalului luau sîrguincioși lecții de călărie la manej. Grigore Brezeanu prospecta pasionat terenurile viitoarei bătălii. Trei decenii mai tîrziu, dramaturgul și ziaristul Alexandru Kirițescu încă își mai amintea cum:

„*... scund, cocoșat, cu două picioare rahitice ca două răschitoare, cu un cap bolovănos și negru, cu un ochi aproape închis sub pleoapa vînătă, cu gura-i care spintеca obrazul pînă la urechile largi și moi ca niște aripi de liliac. înmuiat în mătase de la cămașa galbenă la cravata verde, ... de o inteligență uluitoare, sarcastic și generos, spiritual și simțitor ... pornea în zori pe platoul Cotrocenilor sau spre Bolintinul din Vale unde, apariție halucinantă în zorile nesigure, îl așteptau batalioanele mute, în uniforma eroilor de la Vidin, Plevna și Smîrdan ...*" [30]

Semnificativ este, totuși, că cele șase instantanee de turnare reproduse de „Gazeta ilustrată" în reportajul citat mai sus, acordă mai multă atenție ofițerilor superiori surprinși pe cînd distribuie ordine, decît regizorului sau operatorului Daniau. Se pare că sarcina principală a reconstituirii tactice a operațiunilor de război, a fost încredințată cadrelor armatei și, ca urmare, unele episoade ale filmului poartă amprenta exercițiului de manevră militară, ba într-un moment în care se înfățișează capturarea unei santinele, personajul este marcat în mod inutil de un manechin de poligon, așa cum se face îndeobște pe terenul de instrucție. Poate de aici și nemulțumirea lui Demetriade, din faptul că instructorii militari tindeau

să îndepărteze de pe platou pe îndrumătorii artistici, pe cei meniţi să vadă cinematografic. Lipsa de experienţă, subaprecierea importanţei repetiţiilor au făcut ca în unele scene de masă „morţii" căzuţi în timpul luptelor s-o ia la fugă de teama cavaleriei şi chesoanelor care veneau în urma lor şi aveau marcaj să treacă doar peste manechine. Din această cauză, în faza de montaj a fost necesară înlăturarea unei bune părţi din scenele de învălmăşeală.

Grigore Brezeanu pare, totuşi, să-şi impună treptat punctul de vedere şi, alături de secvenţe mai puţin realizate, ca „Ţintuirea drapelelor", în care cadrajul dezechilibrat înclină întreaga mişcare în extrema stîngă a imaginii, există şi secvenţe, ca „Atacul dealului de lîngă Plevna", impresionante prin amploarea punerii în pagină care valorifică în mod inteligent o numeroasă figuraţie. Remarcabil, de asemenea, tristul convoi al prizonierilor turci pe zăpadă (filmat la începutul anului, la Ciurel), de o picturalitate pronunţată ce trimite la pînzele lui Grigorescu, contrastul dintre conturul negru al celor ce păşesc împleticit spre captivitate şi albul strălucitor al zăpezii, sugerînd o suferinţă vie, sfîşietoare. Este adevărat că punctul de vedere al filmărilor sugerează mereu optica teatrului, chiar şi filmările exterioare păstrînd, după cum a demonstrat Ion Cazaban[31], „rampa" cadrată mereu cu ochi scenic, dar mişcarea din interiorul cadrului şi compoziţiile în diagonală, frecvent utilizate, dau amploare cinematografică şi lirism unor scene ca cea a taberei române de la Poiana, unde printre două rînduri de corturi în anfiladă se văd, pînă în adîncimea planului, uriaşe sîrbe de oşteni, printre roatele cărora galopează, din cînd în cînd, călăreţii. Virtuţile imaginii erau, de altfel, apreciate şi de comentatori din străinătate ca în aceste rînduri dintr-o recenzie a revistei „Ciné-Journal" din 13 iunie 1912: „... *În reconstituirea luptelor din jurul Griviţei şi Plevnei există tablouri care, prin lărgimea cîmpului, justeţea planurilor şi dibăcia mişcărilor combinate dau impresia unui formidabil tablou de*

Horace Vernet sau de Meisonnier**, care s-ar anima brusc...*"[32]

Dacă primele exterioare au fost filmate la Otopeni, Băneasa şi Ciurel, interioarele (Consiliul de coroană şi reşedinţa în care se predă Osman Paşa) au fost reconstituite pe proprietăţile lui Leon Popescu: cel dintîi pe o estradă în aer liber în curtea Teatrului Liric din Piaţa Valter Mărăcineanu (lîngă Cişmigiu), al doilea, în serele moşiei acestuia din comuna Roşu. Deşi decorurile sînt din pînză, lucrate după tehnica teatrului, artificiul nu se simte în imagine, scenografia dovedind, fără risipă, acurateţe.

Surprinzătoare e concentrarea de valori interpretative cuprinsă în aceste decoruri. Rămîne pînă azi o enigmă cum de va fi izbutit un tînăr care nu împlinise încă 20 de ani să adune şi să însufleţească în jurul său elita scenei româneşti. Alături de cei mai activi dintre sprijinitorii iniţiativei: Demetriade (Carol), Nottara (Osman Paşa), Soreanu şi Toneanu (flăcăi de ţară), mai apăreau răsfăţata cîntăreaţă de operetă Jeni Metaxa-Doro şi Aurel Athanasescu (Rodica şi Peneş), Gh. Ciprian, Al. Mihalescu, Aristizza Romanescu, Agepsina Macri, Maria Ciucurescu, Sonia Cluceru, Maria Filotti, Elvira Popescu — nume definitiv intrate astăzi în legendă — care au ţinut să fie atunci „ursitoarele" primului mare film românesc. Lucrul este cu atît mai surprinzător dacă se are în vedere vanităţile lumii artei, fiindcă *Independenţa* nu era un film de creaţii individuale, ci de mulţimi. Din cele aproximativ 50 de secvenţe pe care le cuprinde, doar mai puţin de 20 sînt jucate, în rest domină tabloul batalist în care interpret este „corul" figuraţiei. În aceste condiţii, toate personalităţile ilustre ale distribuţiei, aproape 40 la număr, au fost nevoite să se mulţumească cu roluri mai mult decît episodice, unele din ele putînd fi chiar asimilate unei „figuraţii inteligente".

* Horace Vernet (1789—1863) pictor batalist.
** Ernest Meissonier (1815—1891), autor de tablouri de gen.

Şi totuşi, le-au acceptat! Aşa se face că o Aristizza Romanescu trebuie astăzi identificată într-una din efemerele apariţii ale grupului de doamne de la Crucea Roşie, că Iancu Brezeanu, tatăl regizorului şi susţinătorul său entuziast, cel care a mobilizat — poate — actorii Naţionalului în jurul ideii de a face un film al Independenţei, a primit rolul: „un ţăran". Dar pînă şi prezenţa personajelor aşa-zis „principale" este mai curînd decorativă, din care pricină filmul, în pofida distribuţiei sale, nu ne-a putut lăsa vreo imagine memorabilă pentru jocul marilor săi actori.

De altfel, chipul celor mai mulţi dintre ei era de nerecunoscut sub admirabil de fidelele măşti realizate de machiorul Pepi Machauer, care interpreta el însuşi, cu deosebită distincţie, personajul ţarului Alexandru al II-lea. Chiar regele a ţinut să încurajeze strădania către autenticitate a realizatorilor, încredinţîndu-le şaua şi harnaşamentul veritabil al calului pe care-l încălecase în cursul campaniei de la 1877. Se pare, totuşi, că harnaşamentul original nu-l mulţumea pe Demetriade-Carol, cînd îi scria lui Nottara-Osman că „fatal mă fac complice la greşeli". Nu ştim cui anume îi era îndreptat reproşul, căci Demetriade dă o singură precizare: „Scena lui Osman în trăsură, unde se întîlneşte cu Prinţul Carol, e cu totul în alt chip relatată de «memoriile regelui», şi la venirea dumitale cred că ar fi bine să se ţină seama şi s-o refacem . . ." În versiunea în care ni s-a păstrat, filmul nu conţine nici o referire la întîlnirea din trăsură a regelui cu Osman. Singurele momente în care aceste personaje sînt puse faţă în faţă sînt cele în care Osman îşi predă sabia şi o primeşte într-o secvenţă următoare. Ceea ce ştim este că la scena predării sabiei, Osman trebuia să-şi însoţească acţiunea de o vorbire plină de tristeţe şi Nottara a improvizat cîteva fraze într-o turcească atît de aproximativă că a produs în rîndul celorlalte „notabilităţi" — ţarul, regele, miniştri, generali — asemenea ilaritate, încît a fost necesar să se repete filmarea, la vremea aceea „dubla" fiind un lucru cu totul neobişnuit.

Deşi scenele jucate erau — cum am văzut — puţin numeroase, actorii întîmpinau reale greutăţi în cristalizarea unui stil cinematografic de interpretare. La începutul filmului, de pildă, în secvenţa în care Rodica se desparte de Peneş cu inima frîntă, Jeni Metaxa nu găseşte tonul just, ea aduce în necruţătorul prim plan al ecranului convenţionalul gesticii de operetă: îndurerată, îşi duce mîna întîi la sîn, arătîndu-ne lămurit locul în suferinţă, apoi şi-o duce, neconsolată, la tîmple, aranjîndu-şi în cele din urmă cosiţa. Dacă elocvenţa desuetă a teatrului liric pare ridicolă în scena despărţirii, cîteva gesturi fericit descoperite atrag în schimb atenţia asupra finalului. Peneş, şchiopătînd, intră în scenă susţinut de Rodica. Durerea sfîşietoare a piciorului rănit îl doboară şi căderea lui Aurel Athanasescu este ca o îngenunchiere în posteritate. În asemenea scene mai „intime" în care instructorii militari n-aveau cuvînt de spus, Brezeanu poate poetiza realitatea. Este regretabil numai că, deşi disimulat de un gard, tocmai în timpul turnării acestei scene în fundal trece un mărfar şi se văd limpede şi anacronic fumul locomotivei şi partea superioară a vagoanelor. Într-o altă secvenţă, probleme grele le-a pus realizatorilor linia de tramvai. Secvenţa plecării lui Osman Paşa în captivitate a fost filmată în faţa unui imobil al lui Leon Popescu din str. Cobălcescu, pe unde trecea tramvaiul, şi Brezeanu a adus de la Clinceni o căruţă cu paie, pe care, presărîndu-le pe stradă, linia nu s-a mai văzut şi caleaşca generalului turc a putut pleca în drumul ei.

În primăvară, echipa *Independenţei României* se îndrepta, îmbarcată într-un tren special, spre Brăila, unde avea să reconstituie trecerea Dunării pe un pod de vase, montat de pionieri la Ghecet. Eftimie Vasilescu care se afla, în vremea aceea, ca ajutor de proiecţionist la cinematograful brăilean «Pasalaqua» şi s-a alăturat echipei, ne-a relatat un incident semnificativ pentru atmosfera turnării. În cursul reconstituirii retragerii în dezordine a trupelor turceşti pe podul de peste Vid, în învăl-

mășeală trebuiau să se vadă, din cînd în cînd, și inamici aruncîndu-se în rîu. Un soldat accidentîndu-se într-unul din stîlpii vechiului pod, ceilalți nu mai vroiau să sară. Brezeanu și operatorul Daniau erau desperați; soarele scăpăta și debandada retragerii nu fusese încă filmată. În acest moment de derută, un falnic general în costum de epocă li se adresă soldaților:

— *„Nu vă fie teamă, băieți... Dați-vă nițel mai la dreapta și săriți, vitejii mei!“*

Cînd l-au auzit și pe general, soldații s-au rușinat și Brezeanu a putut relua filmarea. El i-a fost deosebit de recunoscător pentru prezența de spirit, actorului Ion Merișescu, interpretul generalului Davilla, pentru că el era cel care intervenise, în autoritara uniformă a personajului său.

Scena trecerii Vidului ni se arată astăzi pe ecran ca prinsă dintr-un unghi interesant. Mișcarea se desfășoară pe pod, în partea superioară a imaginii și este echilibrată jos, la baza podului, de un foarte frumos și poate nepremeditat efect de reflecție. „Turcii“ se aruncă cu bravură în apă. Din păcate însă figurația e mult prea numeroasă pentru locul strîmt de manevră și scurgerea nesfîrșitelor coloane devine curînd monotonă, se vede bine că realizatorii filmului nu deprinseseră încă arta expresiei lapidare, proprii cinematografului, dar asta se mai întîmplă încă și astăzi...

În iulie, filmările fiind terminate, un grup de realizatori, între care și Aristide Demetriade, se afla la Paris pentru lucrările de developare, montaj și copiere: „... Vedem luînd ființă năzdrăvănia noastră“ — îi scria Aristide Demetriade (de la Hotel de Louvre din Paris) lui Nottara, rămas la București. În faza sa definitivă, filmul începea cu idila pașnică dintre Peneș și Rodica în ambianța unui sat în sărbătoare, în timp ce, la București, în Consiliul de Coroană, regele decreta mobilizarea. Hora sătească e spartă, „cei nouă și cu sergentul zece“ pornesc la război, prima victimă a acestuia este artileristul Cobuz, urmau imagini din tabăra românească de la Poiana, trecerea Dunării, tablouri vaste ale luptelor eroice de la

Plevna și Grivița, imagini tragice din Valea Plîngerii, din spitalele din țară, unde Majestățile lor Regele și Țarul distribuie muribunzilor medalii, căderea Plevnei, capitularea lui Osman, întoarcerea lui Peneș și onorul pe care i-l dau o companie de ostași ruși întîlnită în cale. Nu se știe a cui va fi fost inițiativa adăugirii, ca final suplimentar, a unor secvențe documentare autentice, filmate la parada militară de la 10 mai 1912.

Ceea ce atrage atenția este originalitatea construcției scenariului, care suprapune ficțiunea poetică a personajelor pe care versurile lui Alecsandri le-au introdus în legendă peste reconstituirea documentară, conferindu-i astfel valențe emoționale mai adînci. Ceea ce risca să fie doar un act de apologetică oficială devine — cum observa I. Cantacuzino — *„glorificarea virtuților soldatului anonim care se sacrificase pentru independență“*[33].

În ceea ce privește concepția montajului, cercetătoarea Aura Puran, care a descris decupajul filmului cadru cu cadru, semnala în secvența atacului de la Grivița succedarea în continuitate a două planuri: „asistăm mai întîi la cedarea unei tranșee, apoi la scena invadării redutei de către români, filmată din mijlocul acesteia. Ar putea fi vorba de prima încercare (chiar și instinctivă) de montaj din istoria filmului românesc“[34], conchide autoarea. Înclinăm să credem, totuși, că chiar „instinctivă“ n-ar fi concepția de montaj a filmului, de vreme ce mai pot fi semnalate și alte „momente de continuitate“. De pildă, în secvența vizitei suveranilor printre răniți, ni se arată mai întîi coborîrea augustelor personaje la liziera unei păduri și apoi, după schimbarea poziției aparatului, intrarea cortului-spital. Și mai remarcabilă este legătura secvenței de lîngă Opanez, în care doi călăreți români întîlnesc un curier doborît, îi iau mesajul din mînă, pentru ca, în tabloul următor, acesta să-i fie predat lui Carol. S-ar mai putea găsi încă alte secvențe care denotă intenția conștientă de a lega, de a monta, de a face acțiunea să curgă dintr-un plan în celălalt. Ceea ce a trecut neobservat pînă acum este însă

încercarea de montaj alternat, mod de gîndire cinematografică mult mai avansat, pe care — e adevărat, — îl descoperise încă Porter, prin 1903, dar care va fi integrat în limbajul filmic abia cîțiva ani mai tîrziu, de către Griffith. Ne referim la primul tablou, în care petrecerea la horă este întreruptă de o altă acțiune, aparent fără vreo legătură cu cea dintîi; este vorba de Consiliul de Coroană al domnitorului, care decretînd mobilizarea sparge, în secvența imediat următoare, sărbătoarea satului transformînd-o într-o bărbătească plecare la oaste.

Montajul odată terminat, trimișii lui Leon Popescu au, la Paris, primele contacte cu distribuitorii străini, așa cum reiese din scrisoarea lui Demetriade citată mai sus:

„*Aproape luna de cînd stăm* — i se adresa acesta lui Nottara, la 24 iulie. *Am avut oferte, dacă nu faimoase, în tot cazul convenabile. Așa, pentru Rusia, au venit trei persoane chiar în ziua plecării lui Leon Popescu în țară, au văzut filmul, am convenit cu ei pentru 20 de bucăți* (— copii *n.n.*) *a 2,25 fr. m. (1500 m fiecare) și cînd să facem contractul — era firesc lucru — mi-au cerut actul prin care eram împuternicit a trata. Am telegrafiat Mecenei și Shylock ne-a răspuns că se tratează la București. Asta a făcut impresie urîtă rușilor care, într-o dimineață, au plecat acasă fără bonjour. În acest interval, Casa Pathé a cerut să vadă filmul tot pentru Rusia și alte țări. L-a văzut. A oferit 3,25 per metru, pentru 25 bucăți tot a 1 500 m bucata. Era o sumă de peste 100 000 franci. Iarăși m-am izbit de lipsa actelor, iar am tărăgănat, de astă dată din cauza casei* « Alter Ego » *care ne editează filmul, așa că astăzi Casa Pathé ne face cunoscut printr-o a doua scrisoare că revine asupra ofertei dintîi și dorește a lua 15 bucăți cu trei franci (adică mai puțin plătit). Despre restul lumii (adică alte țări) ce să spun ... Cum vezi, Mecena-Shylock ne-a strîns bine în brațe. Mîine băieții pleacă în țară ...*“ [35]

Dincolo de odiseea pertractărilor și de contradicțiile între actorul Demetriade grăbit să-și vadă filmul colindînd lumea și omul de afaceri Popescu, „Shylock“ prudent care dorește să controleze personal condițiile de vînzare ale filmului, rămîne de semnalat din această scrisoare interesul larg pe care îl stîrnește, încă din perioada copiajului, *Independența României*. Există astăzi numeroase

referințe cu privire la difuzarea filmului în principalele orașe din Transilvania și Banat, la Budapesta, Viena și Paris.[36] Potrivit informațiilor lui Georges Sadoul, Leon Popescu i-ar fi făcut o mare publicitate în Anglia; filmul a rulat cu succes în Europa centrală, deși „a fost interzis în mod bizar de cenzura italiană“[37]. Nici un alt film romànesc nu va mai cunoaște o asemenea amplă difuzare, pînă tîrziu, după Eliberare.

Cea mai frumoasă „carieră“ a făcut-o însă filmul, desigur, acasă. Chiar la 20 iulie, pe cînd Demetriade se afla încă la Paris, filmul era proiectat de către Leon Popescu în fața familiei regale la Peleș. Augustele aplauze se concretizează prin acordarea Medaliei Benemerenti realizatorilor. Cu aplauze frenetice va fi primit filmul în sala Eforiei, la 1 septembrie 1912, cu prilejul premierei bucureștene. Eftimie Vasilescu, martor ocular al evenimentului, l-a urmărit din spatele ecranului, unde participa la realizarea efectelor sale sonore. El povestește că Vermont, șeful muzicii regimentului II Vînători, a adus, în afara fanfarei întărite cu două tobe, și vreo douăzeci de soldați cu arme și cartușe oarbe și un ofițer cu o companie care avea misiunea să strige, la momentul potrivit, „Uraaa!“. Efectul a fost impresionant, publicul sălii cutremurat de entuziasm a aclamat îndelung, așa încît cronicarul „Adevărului“ putea declara la 3 septembrie pe prima pagină:

„*Cine ar fi visat pe la 1877 că după 35 de ani românii întruniți în săli, privind un joc de lumină și umbră, vor retrăi fiorii Războiului care le-a dat Neatîrnarea și au făcut să fie ceea ce sînt azi.*“ Cronicarul aprecia primul nostru film de amploare ca „*o grandioasă înviere a unei pagini de istorie*“, „*operă de patriotism luminat*“, „*realism de mare stil*“ etc. „*Nici una din întreprinderile mercantile de cinematograf nu a realizat asemenea operă...*“ conchidea el cu justețe, așa cum, în pofida rezervelor cu privire la unele neajunsuri artistice, pretențiosul său coleg de la „Viitorul“ putea scrie: „*Publicul obișnuit al cinematografului este, de regulă, alimentat cu spectacole melodramatice și cu peripeții comice care au o valoare educativă egală cu un mare zero ... Cum n-am saluta cu multă satisfacție un film care e menit a desfășura în fața noastră scenele războiului care ne-a făcut să fim ceea ce sîntem astăzi?...*“

Sigur că, în principiu, avea dreptate comentatorul cînd spunea că „... *ceva mai bine și mai impunător se putea face.*" — dar ceea ce ne uimește pe noi, cei de astăzi, este cum de s-a făcut și ceea ce s-a făcut, într-o cinematografie înfiripată din te miri ce și care, pentru ambițioasa ei aventură de creație, n-avea cum folosi experiența altora. Grandioasele sarcini pe care le punea montarea, și care depășeau puterile unei arte a imaginii abia scăpată din chingile teatrului, ar fi putut stimula gîndirea creatorilor producției naționale, dacă ea ar fi fost continuată. Ceea ce devenise evident încă de pe atunci era însă capacitatea emoțională a filmului, după cum aprecia și „Gazeta ilustrată" din 15 septembrie:

> *„Am văzut ceea ce e rar la noi: sala întreagă în delir aplaudînd cînd filmul arăta eroismul soldaților noștri la Grivița și fazele luării, pierderii și reluării redutelor întîia și a doua. De obicei, publicul nostru e rece și nepăsător. Ei bine, l-am văzut vibrînd de entuziasm. E o notă bună !"*

Mai direct încă decît ecourile presei, despre succesul de public vorbește cariera bucureșteană a filmului. Premiera are loc, cum spuneam, la 1 septembrie și filmul va rula neîntrerupt 22 de zile, deși cu o sonorizare mai modestă decît la premieră, „orchestra fiind alcătuită dintr-un clavir și cîteva flaute ..."[38] Apoi, deși pe ecrane avea de înfruntat concurența unor producții străine de mare succes, ca *Dragostea reginei Elisabeta*, cu Sarah Bernhardt, sau *Mizerabilii*, *Independența* continuă să ruleze o săptămînă la „Castelul cu flori", pentru ca să se reîntoarcă imediat la „Eforie", rechemată de public, unde rula iar, după mai bine de o lună. În martie 1913, cunoștea o nouă lansare, la cinema „Rahova", cu muzică militară, în aprilie trecea din nou în centru, pe str. Academiei, la „Grădina Blanduziei" (într-o săptămînă în care afișul îl mai țineau *Cleopatra*, „2000 de tablouri de Viliam Sakespeare" [sic !] și chiar *Quo Vadis*); în același an mai rula la „Arenele Romane" și la „Gioconda", iar în înăbușitoarea vară a lui 1914, cînd cerul țării vibra sub

salvele primului război mondial, filmul cunoștea o relansare la „Palace".

Cu deosebită căldură a fost întîmpinată *Independența României* în Transilvania, după cum o atestă presa timpului.

> *„De mult nu s-a pomenit la noi, românii ungureni, un entuziasm ca cel ce s-a ridicat prin reprezentațiile filmului «Războiul pentru Independență», eternizat de actorii Teatrului Național din București și de Armata Română..."* [39]

În studiul dedicat acestui film, Manuela Gheorghiu comunică chiar că:

> *„... s-a întîmplat ca elanul transilvănenilor să se transforme la ieșirea din sălile de cinema în adevărate manifestații de stradă. Iată cum, cu acest prilej, cinematografia română aducea pentru întîia dată o contribuție efectivă la pregătirea spirituală a maselor în vederea înfăptuirii unui act de importanță națională: unirea Transilvaniei cu România. Cinematograful devenise un aliat al istoriei ..."* [40]

Unii membrii ai echipei, între care, cum am văzut, Demetriade, dar mai ales Grigore Brezeanu, au fost decepționați de comportarea excesiv de autoritară, „patronală" a lui Leon Popescu. Pornind de aici, există comentatori care acuză chiar o așa zisă tentativă de a-l „umbri" pe Grigore Brezeanu, de a-l lipsi de meritele sale, folosind ca argument faptul că numele regizorului a fost omis de pe programul de sală (pe care figura doar fotografia producătorului) și din reclamele de presă*.

Nu ne putem ralia acestui punct de vedere care ne pare anistoric, ignorînd complet mentalitatea timpului. *Războiul Independenței* era realizat într-o epocă în care „vedetele" genericelor de film erau, în toată lumea, „Edison", „Pathé" și în general casele producătoare. Pentru publicul timpului filmele realizate de un oarecare Feuillade erau înainte de toate produse „Pathé", iar realizatorul se resemna să rămînă în umbră. Cît despre atitudinea

* Vezi Manuela Gheorghiu: *Cinematograful, un aliat al istoriei*, în volumul „Arta și literatura în slujba independenței naționale" Editura Acad. R.S.R., București, 1977.

lui Popescu, ni se pare semnificativ că a împărţit cu tînărul regizor distincţia acordată de Palat, Medalia Benemerenti, ca şi gestul de a distribui colaboratorilor săi mai apropiaţi cîte un masiv inel de aur. Cel dăruit lui Vasile Toneanu se păstrează la Muzeul Teatrului Naţional; ca pe vechile peceţi domneşti, are gravată pe el stema ţării, deviza acesteia fiind înlocuită cu inscripţia: *„Film de artă Român+Leon Popescu“*. Din acest detaliu se şi vede megalomania personajului, căruia, cu toate acestea, nu i se pot nega meritele de finanţator şi însufleţitor al începuturilor cinematografiei noastre naţionale. Leon Popescu a făcut, în anii următori, eforturi deosebite pentru a-şi continua opera, adică — aşa cum declara cotidianului „Rampa“ la 19 aprilie 1913 — *„a face o editură de filme româneşti lucrate după scenarii româneşti ... a deschide un nou teren de muncă şi manifestare pentru artiştii noştri“*. El iniţiază o colaborare cu trupa condusă de Marioara Voiculescu, plănuind ca printr-o activitate continuă să poată furniza „din zece în zece zile cîte un program întreg alcătuit numai din filme produse de el“[41]. În acest scop, aşa cum într-o altă epocă transformase Teatrul Liric în cea mai bine utilată scenă din Capitală, instalează tot acolo un laborator, despre care operatorul Gh. Ionescu scria, un deceniu mai tîrziu: „A fost o instalaţie mai completă, cu care nu se pot compara nici unul din laboratoarele *ce mai fiinţează azi* (1922 — *n.n.*) în Bucureşti, nici sub raportul facultăţii cantitative de producţie (capacităţii *n.n.*), nici sub raportul calităţii.“[42]

Activitatea propriu-zisă se pare că a fost intensă, în anul 1913 filmîndu-se, după datele furnizate de lucrarea *Producţia cinematografică din România* — elaborată de Institutul de Istoria artei în colaborare cu Arhiva Naţională de Filme (A.N.F.) — nu mai puţin de 17 filme sub egida Casei „Leon Popescu“. E adevărat, totuşi, că semnatarul ambiţiosului „program cultural cinematografic“ făcuse concesii largi repertoriului de

bulevard. Totuşi, o realizare ca *Cetatea Neamţului* prezentată în premieră în ianuarie 1914, smulgea aplauze unui comentator, altfel pretenţios, ca dramaturgul Mihail Sorbul:

> *„Filmul ... te prinde de la întîiul tablou şi te face din cînd în cînd să aplauzi de bucurie... Să nu precupeţesc laudele, mărturisesc că am văzut o sumedenie de filme străine care nu pot suferi comparaţie cu «Cetatea Neamţului» ... Dacă e vorba să ne ducem la cinematograf, după cum odinioară citeam romane de senzaţie cu haiduci, apoi cinematograful să fie cel puţin haiducesc, adică de-al nostru.“*[43]

Este interesant că regia acestui film atît de lăudat de Sorbul îi aparţinea ... scriitorului Emil Gîrleanu!

Eforturile lui Popescu n-au fost încununate, totuşi, de succes. Fără sprijinul autorităţilor, el a sfîrşit înlăturat de necruţătoarea concurenţă cu puternicele case străine. Un destin tragic a făcut ca exceptînd *Independenţa României* nici un alt film al său să nu-i supravieţuiască. În decembrie 1917, la Teatrul Liric, în timp ce se reprezenta *Voievodul Ţiganilor*, spectacolul s-a întrerupt din cauza unui început de incendiu. Focul a fost repede localizat, dar „camera de filme cinematografice a d-lui Leon Popescu“ a fost complet distrusă ca şi toate filmele sale — pierdere ireparabilă fie şi pentru dispariţia mărturiilor despre arta unor actori în plină forţă creatoare ca Marioara Voiculescu, Gh. Storin, Ion Manolescu. Leon Popescu însuşi era, la vremea aceea, irecuperabil bolnav. Pentru punerea sa sub interdicţie, familia folosea ca argument faptul că „... diferiţi oameni din jurul lui l-au făcut să se decidă să cheltuiască sume mari cu filme de cinematograf, cheltuieli care am văzut că nu i-au raportat ca beneficii nici cel mai mic procent.“[44] În ochii familiei, a susţine arta cinematografică românească, a investi în destinul ei mijloace materiale importante era un neîndoios simptom de demenţă. Cîteva luni mai tîrziu, în aprilie 1918, la 54 de ani, fondatorul „Filmului de artă românesc“ era condus de

un mic grup de scriitori și artiști pe drumul fără întoarcere.

Nu știm ca Grigore Brezeanu să fi fost de față. După episodul *Independenței României*, el se despărțise dezamăgit de Popescu și această stare de spirit vibra în interviul pe care-l acorda ziarului „Rampa" în aprilie 1913. „*Visul meu* — spunea el — *ar fi să întemeiez o casă mare de filme. M-am încredințat însă că aceasta e imposibil*. . ." N-a renunțat, totuși, la film. Deschidea ba o nouă grădină cinematografică, ba lua reprezentanța unui sistem perfecționat de ecrane, ba realiza un documentar pe Valea Oltului care ar fi trebuit să deschidă o serie intitulată „România pitorească". În decembrie 1913, iniția la București o „societate pentru exploatarea cinematografului școlar, instructiv, popular", în ale cărei proiecte figurau fie drame istorice ca *Viforul*, *Brîncoveanu*, *Jianu*, *Cuza* etc., fie comedii ca *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*. În condițiile de atunci, n-a putut obține pentru inițiativa sa atît de utilă sprijinul îndestulător. Era o luptă prea grea, cea în care se angajase, și constituția sa fizică prea puțin robustă pentru un război de durată. Nu împlinise 28 de ani, cînd, îmbolnăvindu-se de tifos, a murit și el, fără să bănuiască faptul că-și încrustase numele în istoria cinematografiei românești.

„*Sărmanul Grigoraș Brezeanu* — scria unul dintre prietenii săi, poetul Emil Isac. *Cîte idealuri, nu s-au stins în trupu-i hodorogit. Poate n-a mai putut încăpea într-un trup atît de istovit, un suflet mare cum avea dînsul. De cîte ori, pînă noaptea tîrziu, nu clădeam castele de Spania* ...

— „*Vom duce în Europa lumea românească cu filmele noastre !*"

Așa spuneai, Grigoraș Brezeanu.

Și te-a apucat de braț moartea și te-a dus în lumea în care filmul nu mai luminează niciodată.

A rămas văduvă ideea ...

Grigoraș Brezeanu, sufletul tău coboară din cinematograful ceresc și aruncă din stele o rază strălucită. Va prinde-o sufletul cuiva?..."[45]

Multe decenii aveau să se mai scurgă, multe vieți seduse de vocația nebună a filmului să se mai mistuie zadarnic pînă ce ideea lui Grigore Brezeanu să prindă, în timpuri noi, adîncă rădăcină și să deschidă — cum visa Leon Popescu — un nou teren de manifestare pentru oamenii de artă ai României . . .

VI

NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI
(The Birth of a Nation)
de **David Wark GRIFFITH** (1875—1948)

S.U.A., 1915*. Ecranizare a romanului *Omul Klanului* de reverend Th. Dixon. *Operator :* G.W. Bitzer. *Asistent :* K. Brown. *Partitura muzicală* aranjată de Breil și Griffith. *Distribuția :* Lillian Gish (Elsie Stoneman), Mae Marsh (Flora Cameron), Henry Walthall (col. Cameron), Miriam Cooper (Margaret Cameron), Mary Alden (doica), Ralph Lewis (Augustin Stoneman), George Siegmann (Silas Linch), Robert Haron (Ted Stoneman), Elmer Clifton (Phil Stoneman), Joseph Henabery (Abraham Lincoln), Raoul Walsh (actorul asasin John Booth), Donald Crisp (generalul Grant) etc.

Prima reacție a lui Billy Bitzer a fost refuzul, cel mai categoric refuz. Nu, operatorul nu intenționa să fie părtaș la această aventură, nici prin gînd nu-i trecea să părăsească „Biograph"-ul — care-i asigurase, pînă atunci, o sursă verificată de existență — pentru „cioara" de pe gardul „Mutual"-ului, nouă societate care deși plătea de trei ori mai bine, cum o tot lăuda amicul Griffith, putea da faliment în următoarele trei luni.

* Din evenimentele cinematografice ale anului: De Mille obține un mare succes cu *Forfaiture (Stigmatizarea)*. Chaplin lucrează pentru compania „Essanay". L. Gasnier lansează un serial care va cuceri piețele lumii: *Misterele New Yorkului*. În Franța este reluată, treptat, activitatea studiourilor întreruptă de ostilități: Feuillade turnează *Vampirii*; Peret, Krauss și Pouctal — benzi patriotice. În Germania, Galeen și Wegener realizează *Golem*. În Rusia, este convertit la cinematograf Meyerhold, care ecranizează *Portretul lui Dorian Grey*. Deși Italia intră și ea în război, studiourile de la Roma își intensifică activitatea. Pastrone turnează trilogia *Focul*, ecranizare după D'Annunzio. Debutează serialul de mare succes: *Maciste*.

Nu era cîtuși de puțin imposibil ca noua casă de filme a fraților Aitken să se prăbușească sub povara cheltuielilor unor filme-gigant, ca acelea pe care le plănuia prietenul său . . .

— „*Fonduri sînt suficiente!* — îl asigura Griffith cu privirea iluminată de convingere. *Cinci ani ne-am cufunda, amîndoi, în treabă pînă la gît. Cinci ani am munci pe brînci! Dar de îndată ce am rotunji un milion de dolari fiecare, ne-am retrage din afacere și am trăi tot restul vieții noastre, fără nici o constrîngere. Tu n-ai mai face decît să te joci cu aparatul tău de luat vederi filmînd ce-ți trece prin cap, iar eu ... Ei bine, eu, m-aș apuca, în sfîrșit, de literatură!*" [1]

Pentru că și în 1914, șapte ani după ce pășise pentru prima oară în lumea cinematografului, tot asta mai visa David Wark Griffith: să fie scriitor. Literatura fusese încă din fragedă tinerețe năzuința sa de neatins și prin literatură spera să se realizeze cîndva pe deplin. Cît despre cinematograf? Era, pentru el, un simplu mijloc de a „face" bani, o afacere din care abia aștepta să se retragă cu buzunarele doldora de dolari și cu existența asigurată.

Acest bărbat, pe chipul căruia încă mai era înscrisă pecetea orgoliului aristocratic, provenea din Sud, dintr-una din acele familii de bogătași aduse la sapă de lemn de Războiul de Secesiune. Deși se născuse zece ani după încheierea acestuia, umbra înfrîngerii planase peste întreaga-i copilărie petrecută printre vestigii eroice și neagră mizerie. Problema luptei pentru existență i se pusese foarte de timpuriu și cu cea mai mare asprime. Culesese hamei în California, navigase ca marinar de-a lungul Coastei de Vest, răzuise rugina de pe pilonii de oțel ai metroului new-yorkez. Fusese hamal și metalurgist, liftier și pompier. Dar în ceasurile de răgaz, în orele tîrzii ale nopții, veghease, frămîntat de idei și neputință, în fața hîrtiei albe. Fără succes, își încercase norocul în literatură și dramaturgie! . . .

Îl ademenise și scena, cu reflexul razelor ei. Dacă-i rezistase, o făcuse numai pentru ca să nu-și îndurereze mama. „Purtătorii numelui *Griffith*, spunea ea cu demnitate, au recurs la

ocupații de tot felul, dar nici unul dintre ei n-a coborît atît de jos încît să accepte să fie actor..." Și dacă exista, în ochii familiei Griffith, o condiție și mai ingrată decît cea a teatrului, atunci aceasta putea fi numai cinematograful!

PUDOAREA FAMILIEI GRIFFITH

De fapt, atunci cînd în 1907, Griffith i se prezentase lui Edwin S. Porter, o făcuse ca dramaturg, nu ca aspirant la actorie sau regie. Îi propunea un foarte onorabil scenariu după *Tosca*. Avea pe atunci 32 de ani și o familie grea de întreținut. Își încerca deci norocul și în această zonă a industriei spectacolelor, pentru că porțile dramaturgiei teatrale erau prea înguste. Porter răsfoi absent vraful de foi dactilografiate și-l cîntări din priviri pe solicitant, un vlăjgan impunător, coborît parcă direct din imaginea filmului ce-i stăruia în gînd. Scenaristul nu-l interesa defel, actorul însă ...

Și așa, din întîmplare, ajunsese Griffith să se lupte cu un vultur împăiat, pe o creastă de mucava în studiourile Edison. E greu să ne imaginăm cît de umilitor îi va fi părut acest mod de a-și agonisi existența. Era destul să-i privească pe cei care decideau, în 1907, destinul industriei cinematografice: o ceată de parveniți. Marcus Loew fusese cu șapte ani în urmă negustor de haine vechi. Întîmplarea-i aruncase în mînă, pe lîngă alte fleacuri inutile, și un aparat de proiecție cu care începu să colinde bîlciurile. Se asocie, curînd, cu un amic, blănarul Adolph Zukor și li se mai alătură și un telal, William Fox. Închiriau prăvălii nefolosite, le mobilau cu cîteva bănci, întindeau un ecran și le deschideau larg publicului botezîndu-le „Nickelodeon". „Odeon" de la grecescul *teatru*, iar „Nickel" de la denumirea în argou a „băncuței" de cinci cenți. Și astfel, teatrele de-un gologan funcționau 12 ore pe zi fără întrerupere și, prin 1908, cînd în America existau vreo zece mii de asemenea localuri, îi transformaseră în „businessmani" pe foștii vînzători ambulanți care controlau acum adevărate trusturi ale producției și difuzării.

Parveniții cinematografului viciau atmosfera orașelor americane cu scandalul zîzaniei dintre ei. În filmul *Nickelodeon* (1976), Peter Bogdanovich a reconstituit cu relativă fidelitate episoade din „războiul patentelor" care învrăjbise grupele de producători. Mărul discordiei îl deținea Edison care, pe baza unui brevet de invenție a *kinetoscopului*, emis din 1895, se credea investit cu dreptul de a-și impune monopolul într-o industrie a cărei dezvoltare putea fi cel mult încetinită, în nici un caz înăbușită. Inventatorul își plătea o poliție personală pe care o asmuțea pe urmele concurenților, și reședințele industriei cinematografice americane cunoșteau adevărate lupte între „ganguri", în care se schimbau focuri de armă cu gloanțe cîtuși de puțin oarbe.

În această lume interlopă trebuia Griffith să-și facă loc. Atît era de obsedat de decăderea sa morală, încît îi ceruse soției să nu divulge rudelor și prietenilor cum își agonisea existența. Nici cu vulturul împăiat nu s-ar fi învoit să se încaiere, dacă Porter nu l-ar fi asigurat, perspicace: „Dacă asta te îngrijorează, fii sigur că nu te va recunoaște nimeni . . ."

Îl chinuia foamea, dar nu într-atît încît să devină actor de film. A continuat să scrie scenarii. Studioul „Edison" n-avea nevoie de ele. Le-a dus la „Biograph", unde acestea au plăcut. Cum să trăiești numai din scenarii era imposibil, iar pe ecran nu vroia în ruptul capului să apară, ca să-și disimuleze decadența, se ascunse . . . în spatele camerei de luat vederi. Ce șansă unică pentru cinematograf, pudoarea familiei Griffith! Pentru că David avea un spirit în continuă efervescență și căutare. Pe un asemenea om mijloacele de expresie rudimentare ale cinematografului epocii nu-l puteau satisface, nu suporta nici monotonia limbajului, nici lipsa de ritm. În cartea sa *Filmele, domnul Griffith și eu*, Lillian Gish reconstituie momentul cînd, avînd de turnat, în 1909, o scenă la *Pentru dragostea de aur*, Griffith

urnește din loc, odată cu aparatul de filmat, arta filmului în general. Punctul de plecare al inovației pare să fi fost ambiția regizorului de a face vizibilă o nuanță psihologică, momentul în care doi tîlhari își pierd încrederea unul în celălalt.

— „Folosește un « colac »" — îi sugerează Bitzer, operatorul. „Colacul" era o casetă circulară supraimpresionată cum folosise Porter încă în 1902 în *Pompierul* său cînd dorise să aducă într-un colț al ecranului visul personajului.

— „Asta s-a făcut prea des!", ripostează Griffith, cu dezgustul pe care i-l va trezi întotdeauna clișeul. „Poate mai există vreo cale."

Ce privire trebuie să-i fi aruncat operatorul, novicelui care încă mai era David Griffith... Regizorul n-avea nici măcar un an de experiență la activ, în vreme ce el, Bitzer, lucra la „Biograph" încă din 1896, întîi ca electrician, apoi ca „om la toate", trecut prin întreg procesul de producție cinematografică. În cei 16 ani ce vor urma, în colaborarea lor cea rodnică, Bitzer avea să învețe să respecte veșnicul neastîmpăr de căutător prin vocație al regizorului său, deși, cel mai des, prima sa reacție era opunerea. Ceea ce făcu și în cazul episodului pe care ni-l evocă Lillian. Se declară sceptic și își urmări întrebător „îndrumătorul" cum cerea unuia dintre cei doi tîlhari să mimeze „o umbră de neîncredere". Era deci reliefarea unei nuanțe și nu afectarea unei stări de spirit, așa cum i se revendicase pînă atunci, îndeobște, actorului, filmat mereu de departe, ca pe o scenă.

— *„Oricine ar înțelege această expresie!"* — observă regizorul.

— *Nu însă de la depărtarea la care o filmăm...*", obiectă Bitzer.

— *„Să ne apropiem atunci . . ."*

Profesionistului imaginii, propunerea lui Griffith îi păru o soluție de diletant.

— *„Îi vom secționa picioarele din cadru, iar fundalul va ieși neclar"*.

Nesăbuitul Griffith era însă cu neputință de înduplecat.

„Plătim actori întregi, ca să-i vedem întregi" i-a reproșat, spumegînd, la vizionare, Marvin, directorul lui „Biograph". Ultimul cuvînt l-au avut însă spectatorii care, după premiera filmului, s-au manifestat în favoarea inițiativei lui Griffith prin afluența și reacțiile lor vii. Asemenea „amputări" îi apropiau de capul actorului, pe al cărui chip puteau desluși gînduri, sentimente, frămîntări, nuanțe. S-a putut verifica astfel un lucru greu de prevăzut: publicul blazat, care încetase să mai reacționeze la catastrofala erupție vulcanică reprodusă cu naivele mijloace ale butaforiei studioului, sau la patetica execuție a ducelui de Guise vibra la vederea celei mai obișnuite, mai omenești dintre lacrimi. Văzută în grosplan, pleoapa cu genele care puteau fi numărate fir cu fir era un decor remodelat în fiecare clipă de suflul emoției. Privirea strecurată pe sub pleoapă devenea personajul dramei, iar cercul irisului, prin mișcările-i imperceptibile, înscria un suflet. Acestea toate, cu o singură condiție: ca un asemenea plan-detaliu să posede o pregătire dramatică, adică să fie subordonat unui întreg.

Era deci o problemă de *montaj*, căci ce altceva ar fi putut conferi forță emoțională unei simple lacrimi tremurată în colț de pleoapă? Pînă atunci, noțiunea de montaj desemnase mai mult operația mecanică a lipirii fragmentelor de peliculă cap la cap. E drept că Porter și cineaștii școlii de la Brighton descoperiseră și utilizaseră efectul de montaj, dar Griffith era primul care îl subordona, conștient, efectului scontat de dramaturgie.

Linda Arvidson, prima soție a lui Griffith, povestea cîtă uimire a trezit regizorul cînd, la vreo patru luni după ce-și începuse activitatea, îndrăznea să turneze primul film fără urmăriri: *„În vremea aceea, filmul fără urmărire nu era film! Cum să transferi unui film suspense, acțiune — fără urmărire? . . ."*

Am avut prilejul să vedem, în primăvara anului 1978, alături de cinefilii bucureșteni, acest film, *Enoch Arden* (1911), într-o remarcabilă

retrospectivă Griffith organizată la Cinemateca Română, cu colaborarea Muzeului de Artă Modernă din New York. Am descoperit atunci, în această primă transpunere în imagini a poemului lui Alfred Tennyson*, în care o soție își așteaptă, jelind, soțul naufragiat, o epopee a fidelității realizată cu surprinzătoare maturitate de expresie. Ne-a fost dat să urmărim un fel de „dialog telepatic" care-l conducea parcă el însuși pe realizator către conștiința montajului paralel. Griffith trecea de la imaginea soției în așteptare la cea a mării care purta în clocotul ei trupurile abandonate ale naufragiaților, revenea din nou pe țărmul îndepărtat unde, tulburată de o sumbră presimțire, mama își stringea copiii la piept, înfățișîndu-ne apoi peisajul grandios al mării în furtună azvîrlind pe țărmul stîncos al unei insule pe marinarii lipsiți de vlagă, uscatul însuși părînd că-și primea, cu gestul mamei, fiii rătăciți. Această replică, acest dialog fără limite spațiale a cărui idee îi aparținuse poate lui Tennyson, îi dezvăluise regizorului capacitatea ubicuă a cinematografului, prezența simultană în mai multe locuri dintr-odată. Viziunea grandioasă care revoluționase modul de a povesti cinematografic a întîmpinat, cum atestă protagonista filmului, o rezistență obtuză din partea producătorilor. *„O asemenea succesiune a fost considerată ca excesiv de desperată* — povestește Linda Arvidson. *Ei se temeau că publicul n-o să mai înțeleagă nimic . . ."*

Interesant că, potrivit aceleiași memorialiste, Griffith și-a apărat intenția argumentînd că: „Dickens scria în același mod" ! Pe de altă parte, Serghei Eisenstein a emis, în mod independent, ipoteza că invenția montajului paralel și utilizarea detaliului realist au fost o consecință directă a influenței exercitate de către lecturile din Dickens

* Poemul răscolise prin suflul său romantic și Bucureștiul, unde, cu șase ani înainte de filmul lui Griffith, în 1905, îl inspira pe tînărul compozitor A. Catargi, în compoziția operei *Enoch Arden*, reprezentată la 4 decembrie. Fapt relatat de Mateiu Caragiale în scrisorile adresate lui N.A. Boicescu, din 16 noiembrie și 4 decembrie 1905.

asupra lui Griffith. Soția cineastului nu numai că întărește această supoziție, dar aduce un detaliu în plus: la obiecția care i s-a ridicat cum că Dickens scria romane, nu filme, Griffith ar fi ripostat:

— *„Diferența nu-i așa mare ! Și filmele relatează istorii . . ."*

Replica marchează, după opinia noastră, momentul în care realizatorul de film a devenit pe deplin conștient că cinematograful revendică o logică și un meșteșug diferite de cele ale scenei, mai apropiate de libertatea de mișcare a romancierului. Odată cu Griffith, în arta filmului au început să predomine calitățile romanului.

> *„Așa se angajă el pe drumul său singuratic și făcu așa cum își propusese* — continuă Linda Arvidson. *« Enoch Arden » a fost contrar tuturor regulilor jocului de pînă atunci. Compania « Biograph » a rămas din nou nedumerită : cum putea să fie primit de către public un asemenea film?..."* [2]

Ca întotdeauna, însă, publicul nu numai că-i înțelese inovația, dar îndrăgi imediat acest mod de a i se adresa. Mare noroc avea Griffith la public !

Geniul și particularitatea sa consta din înțelegerea interdependenței planurilor separate. Dickens îl învățase cum să conducă simultan mai multe fire ale acțiunii, că, așa cum spunea Griffith însuși, *„filmele pot desfășura nu numai două, ci chiar trei fire fără a crea confuzie în mintea spectatorului."*[3] Încă din 1909 el realiza *Vila solitară*, dezvoltare remarcabilă pe plan dramaturgic a ceea ce fusese pînă atunci o urmărire banală; într-o cursă contra timpului, eroul se grăbește către casa sa atacată de tîlhari, pentru a-și salva soția și copilul. Griffith creează tensiune, lungind situația, alternînd tot mai des imaginea familiei înfricoșate, a tîlharilor forțînd uși și a soțului salvator grăbind spre casă. Efectul paralelismului acestor acțiuni amplifica starea de tensiune a publicului, care trepida urmărind „competiția" dintre soț și răufăcători. Pe măsură ce filmul se apropia de culminație, fiecare plan devenea mai

scurt, ritmul se accelera și suspensul creștea. Acest procedeu, care a devenit cunoscut sub denumirea tehnică de *montaj încrucișat (intercutting)*, își dovedise eficiența cu atîta elocvență încît a fost imediat adoptat și de alți realizatori care-l omagiară pe inventatorul său, denumindu-l „Griffith Last Minute Rescue" („Salvare în ultima clipă à la Griffith").

Griffith învățase acum să-și deplaseze camera nu numai dintr-un loc într-altul, ci și dintr-un colț al cadrului într-altul, în spațiul aceleiași scene. În interioare el utilizează, pe rînd, mai multe puncte de vedere: plan general sau mediu, plan „american" (arătînd personajul pînă la genunchi), ori planuri apropiate înfățișînd detalii importante pentru desfășurarea acțiunii. Într-o peliculă intitulată *Fata, și ce avea ea de apărat (The Girl and her Trust)* demonstra o rafinare simțitoare a procedeelor inventate pentru construirea și dezvoltarea suspensului. Ca de obicei, e vorba de o bandă care atacă, de astădată, oficiul telegrafic al unei mici gări. Telegrafista izbutește să lanseze mesaje părintelui și logodnicului ei, amîndoi feroviari. Cineastul nu numai că alterna cele trei planuri de desfășurare a acțiunii (cabina telegrafistei, gara asediată de răufăcători și locomotiva în care se află iubitul salvator) ci, printr-o serie de cadre scurte — fumul locomotivei, sirena șuierînd, roțile în plină viteză — sporea emoția. „*Nimeni încă pînă la Griffith nu folosise atîtea detalii variate într-un decor, pentru aceeași scenă*" — ne spune istoricul american Lewis Jacobs. Pînă atunci, fiecare cadru care nu reprezenta firul principal al acțiunii era privit ca un obstacol în derularea intrigii, o pierdere pentru un film a cărui lungime standard nu era decît o bobină. Griffith a înțeles primul că detaliile ambiante puteau nu numai consolida scena și acțiunea, dar dobîndeau chiar un rol fundamental în construcția ei. El opera astfel un progres decisiv în perfecționarea tehnicii cinematografice, demonstrînd că aparatul de filmat nu era un mecanism oarecare de înregistrare, ci un intermediar capabil de a transmite sentimente din cele mai subtile, de a dezvălui adevăruri umane.

Deosebit de elocventă în acest sens ne pare scena care închide filmul *Fata și ce avea ea de apărat*, altfel banală peliculă despre o telegrafistă salvată în ultima clipă de logodnicul ei, mecanic de locomotivă. Ajunși din urmă, tîlharii agresori se grăbesc să abandoneze drezina cu care o răpiseră pe tînără, iar aceasta, eliberată, se aruncă — evident — de gîtul salvatorului ei. Ceea ce urmează nu este însă, cum ne-am fi putut aștepta, tradiționalul final cu sărut prelungit și întunecare treptată, după moda timpului.

Griffith preferă să încheie această palpitantă și neobișnuită poveste într-un mod mai puțin spectaculos, dar mai apropiat de viață, de echivocurile ei, și prin aceasta mai emoționant. Un final în care fiecare privire, fiecare gest sugerează o povestire care abia ar putea urma. Îl vedem astfel pe mecanic cum se așază pe tenderul locomotivei, cum o invită într-o doară și pe fată să ia loc și își desface tacticos pachetul cu mîncare. Înfrigurată încă de aventură, fata i-o relatează cu gesturi însuflețite, nu mai pridideşte cu istorisitul, în timp ce tînărul erou o contemplă mestecînd liniștit, pînă ce dintr-o dată, fata amuțește. Îl privește cu ochi mari, nu-i înțelege insensibilitatea, e gata să se lase în voia indignării, dar, după un moment de derută, zîmbește îngăduitoare: îl acceptă și-l iubește pe acest om așa cum e, cu calitățile și eventualele sale scăderi de elan, știe că alături de el îi va fi dat să trăiască și celelalte mari aventuri ale vieții, cele care o mai așteaptă. Și locomotiva se îndepărtează în *marche arrière*, învăluindu-i pe îndrăgostiți într-un nor de abur de cuceritoare discreție...

Existase pînă atunci o distracție mecanică numită cinematograf... Poate că, fără măcar să-și dea seama, Griffith o transformase în artă!... Dintr-o elementară copie a realității cinematograful devenise un mijloc de a recrea realitatea.

Lucrul cel mai eronat ar fi să ni-l imaginăm pe Griffith, în acest efort de cristalizare a legilor specifice limbajului cinematografic, ca pe un cercetător care meditează pe îndelete în laboratorul său. Ideile îi veneau în iureşul unei activităţi a cărei prolificitate îl uimeşte astăzi pe filmolog. Am în faţă o filmografie — şi aceasta aproximativă ! — a începuturilor lui David Wark Griffith, elaborată la Muzeul de Artă Modernă din New York [4]. Din ea reiese că în anul debutului, numai din iulie pînă în decembrie 1908, cineastul novice a turnat 49 de filme, pentru ca în anul următor, numărul lor să se ridice la 146, realizînd uneori două şi chiar trei pe săptămînă. Lucra în condiţii incredibile, cu o cameră greoaie şi rudimentară, care nu permitea dubla expunere, deci nu putea recurge la trucaje în decoruri comune pentru toate intrigile şi genurile, cu actori prost plătiţi, cărora nu odată le completa onorariul din propriul buzunar, fără repetiţii şi turnînd mai multe producţii în acelaşi timp. E adevărat că cele mai multe dintre ele nu depăşeau o bobină sau două, dar tocmai acest corset de fier al lungimii impuse de producători îi şi stingherea din ce în ce mai mult gîndirea creatoare.

Cum mai invidia exemplul unor realizatori italieni beneficiind de uriaşe construcţii scenografice care, cutezaseră deja montări fastuoase ca *Ultimele zile ale oraşului Pompei* sau *Quo Vadis*, ori ca Giovanni Pastrone care, pentru *Căderea Troiei*, avusese mijloace să-şi construiască zidurile cetăţii în mărime naturală. Filmele italiene, care depăşeau o oră de proiecţie, se dovediseră pe deplin rentabile nu numai în Europa, dar şi pe continentul american. Încă în 1912, o societate din Chicago cheltuise 250 000 de dolari — o sumă de necrezut ! — pentru achiziţionarea superproducţiei *Ultimele zile ale oraşului Pompei*, dovedind că o asemenea investiţie putea fi recuperată.

Sub presiunea cererii „pieţei", patronii de la „Biograph" cedară şi ei insistenţelor lui Griffith

de a realiza un film de proporţii mai mari: *Judith din Bethulia*, adaptare de inspiraţie biblică despre o tînără văduvă care, în timpul asediului Ierusalimului, a atras într-o cursă pe generalul persan Olofern. Griffith construi zidul cetăţii şi o stradă, angajă 50 de figuranţi şi 25 de dansatoare, dar publicitatea prezenta acest film ca fiind cel mai costisitor realizat vreodată de casa „Biograph", lucru ce ne indică şi posibilităţile materiale minime de care dispunea pe atunci creatorul care elabora, din mers, mijloacele de expresie ale artei ecranului.

Pelicula, care dura o oră, nu s-a păstrat. Istoricul american Vachel Lindsay [5], care a văzut-o la vremea ei, relatează că montajul alterna patru linii epice: *a)* fapta de bravură a Judithei; *b)* idila dintre Nathan (Robert Haron) şi Naomi (Mae Marsh), doi tineri din cetate; *c)* un plan general cu furnicarul populaţiei înnebunite de groază; *d)* scene de pe cîmpul de bătaie — toate intercalate cu măiestria proprie creatorului „montajului încrucişat". Erau foarte puţine titluri, momentele de culminaţie fiind obţinute nu prin intermediul textului, ci al imaginii.

Filmul a fost întîmpinat cu neîncredere şi ezitări de către administratorii societăţii. Intenţionau, nici mai mult, nici mai puţin decît să-l împartă în patru şi să-l distribue „cu bucata".

> *„N-au nici un pic de viziune* — relatează Lillian Gish că i se plîngea Griffith. *Vor să-l lanseze ca şi cum ar alcătui patru filme, în loc să-l exploateze ca un singur film lung, sporind în schimb preţul biletelor..."* [6]

Producătorii ţinură filmul în magazie aproape un an şi cînd, în sfîrşit, se hotărîră să-l lanseze, concurenţa superproducţiilor italiene devenise atît de intensă, încît fu aproape un eşec financiar. Evident că patronii îl învinuiră pe realizator. Închipuindu-şi că ar putea acoperi paguba filmînd mari montări teatrale de succes, încheiară un contract cu o trupă faimoasă de pe Broadway şi pentru aceasta angajară „experţi ai rampei". De la Griffith nu aşteptau decît „să continue să livreze pe bandă rulantă ceea ce el poreclise

„cîrnați", filme de una sau două bobine, făcute la repezeală și ieftine, treabă în care era expert..." [7] Regizorii mediocri ai teatrului de pe Broadway le inspirau obtuzilor patroni ai lui „Biograph" mai multă încredere, fiindcă proveneau din teatru, în vreme ce incomodului și imprevizibilului lor angajat nu-i puteau ierta veleitățile de independență. La rîndul său, Griffith înțelegea că nu mai are ce aștepta de la „Biograph", firmă complet nepregătită să-i asigure libertatea de expresie la care năzuia. Primi oferta fraților Aitken, puternici distribuitori, de a deveni unul din conducătorii noii societăți producătoare „Mutual" și în 1914 părăsi, fără regret, „Biograph"-ul, luînd cu el pe cei mai mulți dintre actorii pe care-i adunase în jur.

I-a propus un angajament și lui Billy Bitzer. Acesta va scrie mai tîrziu:

> *„Am refuzat să-l însoțesc, cu toate că s-a oferit să-mi tripleze salariul. Nu credeam că grupul independent pe care și-l crea va putea să suporte povara cheltuielilor și a filmelor d-lui Griffith."*

În cele din urmă a primit totuși, ademenit de proiectul de a agonisi milionul și a se abandona apoi „huzurului". Cîteva luni au continuat să realizeze filme oarecare. *„Nu se întrezărea nimic prevestitor la orizont care să aducă cu «filmul filmelor» de un milion de dolari"* — povestește Bitzer. Dar într-o după-amiază din primăvara anului 1914 Griffith opri, cu un aer misterios în priviri, pe cîțiva dintre cei mai apropiați colaboratori ai săi: *„Am cumpărat o carte de Thomas Dixon, intitulată «Omul Klanului»* — se destăinui el. *Am de gînd s-o folosesc spunînd adevărul despre războiul dintre Nord și Sud..."* [8] Informațiile despre modul în care a ajuns Griffith la romanul sau piesa *Omul Klanului* sînt contradictorii. După Lillian Gish, Franck Woods ar fi fost cel care i-ar fi atras atenția asupra romanului. Dar tot ea, evocîndu-i biografia, observă că încă în 1906, imediat după căsătorie, soții Griffith au fost angajați de către compania lui Thomas Dixon care tocmai încheiase un turneu întreprins în sud cu spectacolul *Omul Klanului*. Pe de altă parte, vechea companie „Kinemacolor", în studiourile căreia lucra Griffith, avusese ca proiect să filmeze episod cu episod aceeași piesă a lui Dixon în cursul unui turneu, și operatorii ei chiar însoțiseră un timp expediția actorilor, dar în cele din urmă renunțaseră la proiect. *Omul Klanului* (atît romanul, cît și versiunea sa dramatică) era o operă incendiar sclavagistă și ea nu putea să nu fi atras atenția unui fiu al aristocrației sudiste ca D.W.Griffith. Poate că, și fără cartea pastorului rasist, el ar fi povestit în cele din urmă, cinematografic, vechile legende sudiste ale Confederației, care-i legănaseră copilăria.

O și făcuse, chiar înaintea *Nașterii unei națiuni*, într-un film ca *Onoarea familiei* (1912), compoziție exaltînd emfatic și grandilocvent „patriotismul sudist". „Gardianul Onoarei" era un artistocrat decrepit ce-și îndeamnă fiul cu gesturi patetice să fie demn de încrederea pe care și-o investește în el familia și să-și verse sîngele pentru a apăra rînduirile anacronice. Nu prea convins, fiul pornește spre front și, din acest moment, acțiunea se bifurcă în montaj paralel: de-o parte oroarea războiului care-l înspăimîntă pe tînăr, de cealaltă casa unde, înconjurat de sclavi, bătrînul exultă de bucurie că fiul are prilejul să-l încununeze cu gloria armelor. Efectul montajului este, involuntar, ridicol: euforia moșneagului provoacă dezgustul spectatorului, iar fuga, demonstrativ lașă, a fiului din tranșee pare act de bun simț. Valorile morale sînt trucate atît de vizibil, încît filmul însuși se întoarce împotriva intențiilor cineastului.

Probabil că Griffith aștepta demult prilejul să reia și să reabiliteze tema războiului de secesiune din punct de vedere pro sclavagist. Billy Bitzer mărturisește că *Nașterea unei națiuni* părea a-i fi schimbat cu totul personalitatea. De unde pînă atunci, cînd se apuca de un film nou, era înclinat să se refere la „umplerea altui cîrnat" și să se țină de el luînd lucrurile în glumă, cînd începu munca la *Birth of a Nation* atitudinea lui

oglinda numai nerăbdare arzătoare: „Acționa de parcă, în sfîrșit, aveam de-a face cu ceva de care merita să te ocupi".

Pentru a finanța acest prim gigant al cinematografiei americane, a fost necesară înființarea unei societăți noi, „Epoch Film", cu un capital de o sută de mii de dolari, din care Aitken furnizase un sfert. Dar suma aceasta a fost cheltuită încă înainte de terminarea filmărilor, și o bună parte din timp actorii au lucrat fără a mai fi măcar retribuiți.

Ritmul muncii era frenetic, așa încît turnarea superproducției, a cărei proiecție avea să dureze 165 de minute, a fost terminată în mai puțin de trei luni. Repetițiile se desfășurau noaptea, pentru că actorii lucrau în timpul zilei la alte filme. Griffith improviza, aparent, fără nici un text în mînă, dar buzunarele sale erau bucșite de cărți, broșuri și fișe pe care le parcurgea grăbit în momentele de răgaz. La repetiții lua parte întreg colectivul de actori, chiar cei cărora nu li se repartizase încă vreun rol.

„*Sora mea și cu mine* — istorisește Lillian Gish — *ne alăturasem trupei ultimele, așa că, în mod firesc, presupuneam că sarcinile majore le vor reveni membrilor mai vechi ai grupului. O bucată de vreme se părea chiar că nici nu voi fi altceva decît o simplă figurantă. Dar în cursul unei repetiții, Blanche Sweet, — care, bănuiam noi, avea să joace rolul romantic al Elsiei Stoneman — n-a venit la timp. Griffith arătă spre mine zicînd: « — Ia să vedem ce poți face cu personajul Elsie ». Silueta mea subțire era în total contrast cu formele coapte, pline ale Blanchei. Griffith ne puse să repetăm scena unui cvasiviol, care se petrece între Elsie și Silas Linch, mulatrul îmbătat de putere ... În cursul urmăririi isterice desfășurate în jurul încăperii, acele de păr îmi zburau din plete, care se revărsară pînă dincolo de mijloc, și Linch culese în brațele sale trupul meu aproape leșinat. Eram foarte blondă și aveam un aer fragil. Fără îndoială, contrastul dintre mine și omul acela cu piele întunecată îi plăcu lui Griffith, căci rosti, de față cu toată lumea: « Poate că ea ar produce un efect mai puternic decît figura mai matură la care mă gîndisem ».*" [9]

În cursul repetițiilor anevoioase de noapte, distribuția se contura tot mai clar. În iulie începu turnarea propriu-zisă, 12 ore în șir în care totul

părea că țîșnește spontan din creierul surescitat al lui Griffith. După ce soarele scăpăta și turnarea era, prin forța lucrurilor, încheiată — atunci cînd în grafic nu figurau secvențe de noapte — cineastul continua să trudească pînă în zori la montarea materialului filmat și pregătirea programului zilei următoare. Se prezenta la turnare știind perfect tot ceea ce avea de făcut, dar cu atenția veșnic trează la eventualele sugestii pe care realitatea terenului i le-ar fi putut inspira.

Soluția uneia dintre cele mai impresionante secvențe ale filmului i-a fost servită, astfel, de o întîmplare pe lîngă care oricare altul ar fi trecut nepăsător. Pe cînd reconstituise marșul lui Sherman către mare, aflîndu-se ca de obicei în căutarea celui mai favorabil unghi de filmare, Griffith surprinse un grup de excursioniști postați pe coama unui deal din apropiere care, în timp ce-și serveau dejunul la iarbă verde, „furau" cu privirea manevrele de jos ale „armatelor" învrăjbite în bătălie. Contrastul dintre voioșia excursioniștilor de sus și crîncenul efort al războiului din vale, i-a sugerat regizorului ideea începutului secvenței care, în forma ei definitivă, arăta astfel:

Din întunericul de nepătruns, din noaptea adîncă a tuturor începuturilor, se zămislesc, cu indescriptibilă lentoare, contururile unui grup cvasistatuar — o mamă strîngînd la piept pe cei doi prunci ai ei. Este, de bună seamă, una din familiile de refugiați, pe care urgia războiului le-a semănat în cele patru vînturi. Apoi, obiectivul alunecă ușor spre dreapta și, în timp ce grupul rămîne, martor înmărmurit, în stînga cadrului, în adîncimea sa o deschidere *în iris* ne dezvăluie sîngeroasa grandoare a războiului, imaginile sale de sfîrșit de lume, încleștarea din fața întăriturilor, tunurile care revarsă flăcări pe guri, apocalipticul peisaj al măcelului. O întîmplare care nu ieșea cu nimic din cotidian îl ajutase pe Griffith să înțeleagă cum putea să îmbrățișeze, dintr-o privire, cu aceeași grandoare, atît destinul individual, cît și cursul învolburat al istoriei.

În asemenea ocazii de inovație neprevăzută, Griffith n-avea să-și modifice scenariul, pentru că pur și simplu acesta... nu exista. Nu folosea scenarii:

> „*N-am făcut-o niciodată*" — scrie el mai tîrziu. „*Noi luam esențialul poveștii, o purtam cu noi pretutindeni, prînzeam, călătoream, ne plimbam împreună cu ea, pînd ce ajungeam să-i visăm fiecare episod, atît eram de pătrunși de ea. Apoi, puteam începe repetițiile... Vreo trei luni repetam înainte de turnare. Fiecare actor își cunoștea la perfecție scenele, și erau 400 de scene distincte, dintre care unele limitate pur și simplu la un «flash» de cîteva secunde*".[10]

Un asemenea flash, acțiune de plan secund sugerată doar în cîteva clipe este, poate, una dintre cele mai frumoase scene lirice pe care cinematograful a descris-o vreodată. Ea se petrece în episodul în care fiica senatorului nordist Stoneman, Elsie (Lillian Gish) îl vizitează la spital, la îndemnul fratelui ei, pe colonelul confederat Cameron, rănit și captiv, căreia fata i-a salvat viața. În timp ce Ben Cameron își exprimă recunoștința, în spatele celor doi se schimbă garda. Chipul lui Lillian maschează un timp capul santinelei care a intrat în post. Dar după ce colonelul a plecat șontăcăind brav spre patul său, Elsie face cîțiva pași în urma lui, ca pentru a-l conduce cu privirea, și în acest moment, alunecînd, ca o cortină vie, ea ne dezvăluie — în adîncime — chipul plantonului care o urmărește fascinat. O contemplă strîngîndu-și la piept arma, rezemat de ea ca de un toiag, și cînd fata se îndepărtează și iese din cadru, flăcăul este cutremurat de un oftat din rărunchi. „Viață crîncenă de cătană!" — parcă spune suspinul său. Dar Elsie revine în cadru cu mama colonelului care o sărută recunoscătoare, pe cînd santinela continuă s-o fure galeș din priviri și la un moment dat fata îi simte insistența și-i dăruie la rîndu-i o privire. Apoi, înfuriată pe ea însăși, schițează un pas îndărăt și iese din cadru. Iar soldatul oftează din nou cu alean și, ostenit în vremi de restriște, își reazemă iar bărbia de țeava înghețată a armei sale...

Este în acest „flash" de cîteva zeci de secunde, mai multă substanță și adevăr al vieții, decît în zeci de „filme de dragoste" în care se perindă vieți și se consumă (melo)drame, pentru că în acest moment pasager se simte bătaia unei inimi. În amintirile ei, Lillian ne dezvăluie, de altfel, culisele acestei scene. Freeman, figurantul care făcea pe santinela, era, în realitate, îndrăgostit de ea... Îndrăgostit, așa cum poate fi un actor fără nume, de o vedetă, adică fără speranță și fără curaj, lăsînd să vorbească numai ochii, căror nu le putea răpi dreptul la încîntare. În cursul turnării, Bitzer i-a surprins privirea și a intervenit enervat: „santinela să fie neutră, jocul ei «alb»", cum se spune astăzi. Ca în atîtea alte rînduri, Griffith l-a întrerupt. „De ce? Dimpotrivă! Să «joace» pe îndrăgostitul, dacă asta nu-i cere nici un efort". Și, în filmul său, Griffith n-a făcut decît să-i intercepteze privirea. Tocmai privirea cu care neînsemnatul figurant o urmărea pe răsfățata vedetă, și în ea — admirație și afecțiune, nemărturisită fidelitate și sfială. Vă dați seama ce putea însemna o privire încărcată de adevăr într-un film fără voci, și încă într-unul realizat de un regizor care a repetat toată viața actorilor săi: „Nu vă jucați rolul. Trăiți-l!" Banalul incident de platou a fost transformat pe loc într-o admirabilă scenă în care, în modul cel mai paradoxal, planul secund eclipsează acțiunea din prim-plan. Lui Freeman nu i-a fost dat niciodată să devină actor, el a dispărut într-o existență obscură, dar privirea-i de îndrăgostit, aprinsă de o patimă zănatică demult, acum mai bine de jumătate de secol, încă mai încălzește inimile spectatorilor...

Asemenea „flash-uri" fac parte integrantă din metoda lui Griffith de a recrea prin decupaj realitatea. El avea geniul îmbinării frescelor ample cu fulgerarea unui detaliu impresionant. Fără îndoială că, în această operație, admirabilul instrument pe care și-l formase, montajul, îi amplifică posibilitățile. Semnificativă este, din acest punct de vedere, analiza celebrei secvențe a asasinării președintelui Lincoln. Pentru această

Griffith a ridicat, pe terenul studioului, o copie originală a „Teatrului Ford". Mai mult decît atît, în setea sa de autenticitate a mers pînă acolo încît a pus în scenă cîteva fragmente ale piesei *Vărul nostru american*, reprezentată în seara în care actorul John Wilkes Booth și-a descărcat pistolul ucigător în spatele făuritorului Americii moderne.

Secvența începe cu sosirea lui Lincoln împreună cu suita sa la teatru. Înaintea grupului pășește agentul însărcinat cu garda personală a președintelui. După primele patru planuri care descriu linear sosirea la teatru și intrarea în loja prezidențială, acțiunea se dedublează, pe ecran apărînd tinerii îndrăgostiți Elsie Stoneman și Ben Cameron, ridicîndu-se în stal și aplaudînd cu privirea spre lojă. Apoi un plan de ansamblu, luat din ultimele rînduri, arată întreaga sală aclamîndu-l pe Lincoln. După un scurt interludiu care ne poartă din nou în lojă și pe scenă, unde a început spectacolul, acțiunea capătă o nouă ramificație: agentul însărcinat cu protecția președintelui iese pe coridor, iar apoi, atras de rumoarea sălii, de tentația spectacolului își părăsește postul și intră în loja alăturată. Griffith subliniază această fatală dezertare printr-un titlu.

Vedem, deci, cum montajul este construit în jurul a cîtorva grupuri de personaje: Lincoln și însoțitorii săi; actorii de pe scenă; cei doi îndrăgostiți în stal, sala de spectacol și curînd, într-o lojă, chipul fanaticului asasin, încadrat într-o casetă circulară, ca fixat de un proiector. Griffith a împărțit întreaga acțiune într-un număr de elemente izolate și a recreat din ele scena întreagă. Tocmai această alternare a unei serii de detalii în care, din timp în timp apare și imaginea cuprinzătoare a ansamblului provoacă tensiunea. Un specialist al montajului, regizorul britanic Karel Reisz discerne în cartea sa *Tehnica montajului cinematografic* un dublu avantaj al acestei metode:

„În primul rînd, ea dă posibilitate regizorului să creeze o impresie de adîncime în narațiunea sa: detaliile variate completează și atribuie realitate tabloului unei situații, în mai mare măsură decît s-ar fi putut obține din încadratura unică desfășurată pe un fundal fix. În al doilea rînd, regizorul care stăpînește aceste procedee conduce mult mai ușor reacțiile spectatorului, deoarece el poate alege detaliul particular pe care să i-l prezinte într-un moment particular".[11]

De exemplu, în momentul în care asasinul Booth pătrunde în coridorul care duce spre ușa lojei lui Lincoln*, Griffith ne transferă atenția către parter, unde Elsie îi arată ceva logodnicului ei, în direcția președintelui. Pentru o clipă, sperăm că Elsie l-a remarcat pe asasin și acest moment de chinuitoare nesiguranță sporește, încă mai mult, tensiunea scenei. Această creștere de tensiune este obținută nu prin jocul actorilor, ci prin abilitatea decupării momentului, de fapt prin știința de a povesti. Griffith demonstra astfel că diferitele unghiuri de vedere ale aparatului și operația alternării acestora la montaj pot deține un rol esențial în epica cinematografică.

Deși căpăta, în aparență, o altă formă în scenele ample, de bătălie, în principiu, montajul alternat își păstra valoarea definitorie pentru Griffith, în al cărui stil esențială este nu mișcarea camerei (panoramic sau *traveling*), ci deplasarea ei dintr-un loc într-altul. De multe ori decupajul unei scene era decis încă înaintea filmării propriu-zise. Raoul Walsh, asistent de regie al lui Griffith, investit cu importanta misiune de a dirija figurația armatelor în realizarea episodului bătăliei de la Petersburg, ne povestește într-o recentă lucrare memorialistică[12]:

„Scenele bătăliei trebuiau filmate la ranchul « Providencia », la distanță de o jumătate de oră cu automobilul, și toți soldații ajunseseră la locul filmării către ora șapte. Griffith sosi la ora nouă și-l trimise pe Bitzer să-și instaleze aparatul pe o mică înălțime ce domina valea în care ne aflam. Tresări cînd văzu rîndurile de pomi de cealaltă parte a colinei. « Sînt foarte potrivite pentru scena noastră » — remarcă; și pe urmă, spuse ridicînd capul spre soare: « Nu-s nori. Vom putea termina scena, mîine. »

---

* De notat că interpreții ambelor roluri, Raoul Walsh și Joseph Henaberry, aveau să devină, la rîndul lor, regizori de film.

Știam că mișcările de mase aveau să fie cele mai grele de dirijat și știam de asemenea că tocmai cu ele va începe Griffith care își aplica regula de aur: «Descotorosiți-vă întîi de scenele dificile, restul merge de la sine».“

„Înainte de a urca colina îmi spusese: «Fii atent la sensul indicat. Confederații se deplasează întotdeauna de la dreapta la stînga, Unioniștii de la stînga spre dreapta. Orice inversare ar deruta publicul . . .». Geniul acestui om — așa cum l-a definit cineva—consta în grija lui pentru exactitate. Toate dispozițiile sale erau de la început bine gîndite și înainte de a turna o scenă el o și înregistrase în detaliu în minte.“

În momentul în care fu dat semnalul filmării, aparatul lui Griffith, de sus, de pe colină, luă planurile de ansamblu. Ascunse pe sub tufișuri sau în spatele pomilor erau plasate — după informațiile Lillianei Gish — alte camere pentru prim-planuri. Cînd începea bubuitul tunurilor, galopul cailor și larma oamenilor care șarjau, nici un glas, nici cel atît de sonor al lui Griffith, nu s-ar mai fi putut face auzit. De aceea erau folosite o serie de oglinzi care expediau semnale luminoase pînă departe. O fulgerare a oglinzii atrăgea atenția primului grup, două, dădeau semnalul celui de-al doilea și așa mai departe. Cîțiva salariați ai studioului, dispuși printre figuranți, răspundeau fiecare de un grup mai restrîns, preluau comenzile și le puneau în practică. Astfel, de la Griffith pînă la cel din urmă figurant funcționa un întreg lanț de transmitere a deciziei și așa se năștea coeziunea ansamblului.

„*N-am avut decît un singur moment de reluat* — își amintește Walsh — *pentru că Griffith dorea ca oamenii să avanseze mai lent. Aceștia din urmă dispărură iar în pădurea «inamică», purtîndu-și asaltul cu convingere, spre satisfacția lui Griffith. Recuzita achiziționase opt tunuri din timpul Războiului Civil, dar în prima zi de turnare numai trei au putut fi puse în funcțiune. Griffith era un om liniștit, nu-l puteai enerva niciodată, dar un anume ton calm și reprobator al său impresiona mult mai adînc decît amenințările. Cînd apucă megafonul, mă așteptam la mai rău, dar el se mulțumi să declare că nimeni nu va cîștiga un cent dacă data viitoare nu vor trage toate tunurile. Și la reluare au tras toate!*“

Pentru sfîrșitul filmării erau rezervate lucrurile „mai ușoare“, planurile de detaliu.

„*Urmînd instrucțiunile lui Griffith, Bitzer se plasă în mijlocul cîmpului de bătaie. El viză drapelul sudist și-l urmări într-un lent panoramic pînă cînd căzu. Apoi filmă un grosplan asupra colonelului confederat care ridică drapelul, înfigîndu-l în țeava fumegîndă a unui tun al unioniștilor. După aceea, urmară planuri medii și lungi asupra retragerii nordiștilor. Și filmarea scenelor de bătălie se prelungi pînă la sfîrșitul celei de-a doua zile. Cînd în cele din urmă, camera se opri, Griffith îmi dărui o strîngere de mînă și un surîs larg care mă surprinse. Mă simțeam mai mîndru decît Artaban cînd îmi spuse: «Domnule Walsh, dacă ai fi fost un general confederat, Sudul n-ar fi pierdut niciodată războiul!»*“.

De notat că detaliile erau filmate la indicația lui Griffith ceea ce dovedește că el își purta decupajul în minte în momentul înregistrării secvenței. Multe episoade care ar fi prezentat mari dificultăți de filmare, ca de pildă amplele desfășurări de mase, puteau fi acum sugerate din cadre cu mizanscenă simplă ca aceea a înfigerii drapelului unionist în țeava fumegîndă a tunului cucerit. Se spune că mulți ani mai tîrziu, după ce văzuse celebra scenă din *Pe aripile vîntului*, care zugrăvește măcelul războiului printr-un imens cadru-frescă al unui spital amenajat într-o gară, Chaplin exclamă: „*Griffith ar fi obținut același efect, folosind numai planul apropiat al cîtorva leșuri . . .*“

Metodele lui Griffith ușurau — ce-i drept — filmarea scenelor spectaculoase, complicînd în schimb sarcina actorilor și autorului imaginii, fiindcă prim-planurile le pretindeau interpreților un autocontrol și o subtilitate sporită a expresiei, iar operatorului îi cereau înțelegerea deplină a intențiilor finale ale realizatorului. Bitzer mărturisea mai tîrziu că învățase să-l înțeleagă pe regizor după ținuta mai mult sau mai puțin încordată a spatelui, sau după cum își legăna piciorul în cursul filmării. De cîte ori nu și-a pus viața în primejdie, ca atunci cînd, cerîndu-i-se un prim plan al călăreților Klanului în scările harnașamentelor, s-a lungit la pămînt în vreme ce hoarda

sălbatică a cavaleriei, cu ochii orbiți de praf, venea drept asupra lui! O latură a camerei a și fost lovită, dar Bitzer a ieșit nevătămat, cu pelicula utilizabilă.

„*Acest operator* — va scrie Sadoul despre Bitzer — *a fost pentru realizator un colaborator fără de care filmele acestuia ar fi pierdut o mare parte din valoarea lor ... Poseda un extraordinar simț al cadrajului și fotografiei. Rămîi stupefiat de ceea ce a știut realiza cu mijloacele atît de rudimentare ale epocii, cu o cameră Pathé obișnuită, simplă cutie cu manivelă, aproape identică aparatului primitiv al lui Louis Lumière...*"[13]

Astfel au fost realizate nemuritoarele scene de luptă din *Nașterea unei națiuni*, planurile de ansamblu ale cîmpului de bătălie spulberat de furtuna istoriei, cadrele de detaliu ale înfruntării piept la piept din fața întăriturilor și „pacea războiului", cu planul imobil al unei tranșee colcăind de trupuri sfîșiate. „*Griffith a fost cel care m-a influențat mai mult decît oricare altul* — mărturisea King Vidor, prin anii '60. *Pe cînd turnam « Război și pace », încă mă mai gîndeam la unele secvențe din « Nașterea unei națiuni »*". Imaginea sfîșietoare a unui braț țeapăn înălțat peste grămada de leșuri, ca un apel tăcut adresat umanității, era cu atît mai impresionantă în cernitul an 1915. Se spune că, după vizionarea filmului, Wilson, președintele Statelor Unite, ar fi exclamat: „*Este ca și cum s-ar scrie istoria la lumina fulgerului !*" Fericită și fidelă expresie. Întrebarea mai era doar: al cui era punctul de vedere din care se scria istoria? . . .

UN MONUMENT DE CELULOID

Se știe că înainte de a purcede la vasta sa reconstituire istorică, Griffith a întreprins cercetări bibliografice și iconografice din cele mai minuțioase. Ilustrațiile *Istoriei în imagini a războiului de secesiune* ca și alte amintiri și mărturii i-au folosit drept surse directe de inspirație și cînd, de pildă, a trebuit să evoce Camera Legislativă din Carolina de Sud, a solicitat fotografiile interioarelor autentice, după care a reconstituit decorul. Mai mult decît atît, a inserat chiar în țesătura filmului tot felul de

documente, titluri din presa epocii, scrisori, texte, citate cu trimiteri la sursă, așa încît făcînd chiar abstracție de dialogurile personajelor, spectatorul citește neobișnuit de mult în *Nașterea unei națiuni*. Este evident că, pentru autorul filmului, garanția că un eveniment înfățișat pe ecran a avut loc cu adevărat poate fi numai documentul, pe care el îl și arată spectatorului.

Așa, de pildă, secvența „Parlamentului din Columbia", la care ne-am referit mai sus, este precedată de următorul titlu:

„*Partidul negru stăpîn al camerei de deputați a statului Columbia, Carolina de Sud: 101 negri contra 23 albi, sesiunea din 1871. O replică istorică a Camerei de deputați a Statului așa cum arăta în 1870, după o fotografie din « Columbia State ».*"

Griffith are aici aerul că își întemeiază autenticitatea secvenței pe reconstituirea exactă a decorului, fără să-și dea seama că singură scenografia nu implică și respectarea adevărului istoric. Într-adevăr, nu mai puțin important este și ceea ce se întîmplă în spațiul scenografic minuțios reconstituit. Și ceea ce vedem în scenă este, la început, sala vidă, solemnă, cu tribunele ei parlamentare și apoi, prin supraimpresiune, ceea ce accentuează și mai mult efectul de contrast, amfiteatrul parlamentar umplut de o gloată sălbatică de negri cu detalii din cele mai grotești: un deputat negru sparge nuci cu pupitrul, un altul, care și-a așezat picioarele peste masă, își scoate și ghetele mișcîndu-și dezgustător degetele picioarelor, un al treilea care duce la gură o sticlă de alcool în timp ce, după cum ne indică un insert, deputații decid ca albii să fie obligați prin lege să-i salute pe stradă pe ofițerii de culoare.

Această dezlănțuire de instincte joase înfățișate în modul cel mai caricatural* este caracteristică pentru felul în care, în cea de-a doua

* Semnificativ ne pare faptul că Griffith n-a putut găsi pentru filmul său un singur actor de culoare care să accepte complicitatea unei asemenea mascarade, fiind constrîns să utilizeze, pentru aceste scene, albi grimați în negri.

parte a filmului său, Griffith descrie încercarea de a reconstrui democratic sudul, ca pe un infern și o completă anarhie socială. Originar, cum era, dintr-o familie ruinată de abolirea sclavajului, cineastul nici nu trebuia să facă eforturi pentru a-și însuși punctul de vedere rasist al reverendului Dixon, autorul lui *The Clansman*. De fapt, încă unele scene din prima parte a filmului înfățișau în mod idilic realitățile menținerii sclavajului pe plantațiile de bumbac. Griffith își plimba aparatul printre lanurile albe pe care negrii robeau fericiți („*Ziua de muncă* — spune un titlu — *începe la șase și se termină la șase, cu o pauză de două ore pentru masă.*"), iar bunii stăpîni albi îi supravegheau patern și filantropic... Există în film chiar și un plan simbolic, un cățel hîrjonindu-se cu o pisicuță, care proclamă parcă: „Așa s-a trăit în Sud, pînă să-și vîre coada aboliționiștii". S-ar putea spune că realizatorul îi privește pe negri chiar cu duioșie, atîta vreme cît ei își acceptă condiția de sclavi. Atunci cînd se trezește, însă, în ei demnitatea, cînd ajung să-și revendice drepturile, filmul schimbă lirismul cu vehemența, aliind în pamfletul antidemocratic ura de rasă cu cea de clasă.

Și totuși, cercetătorul obiectiv nu poate să nu observe că Griffith nu face decît să transpună în imagine concepția dominantă a istoriografiei burgheze americane, care, la începutul secolului XX, tindea să reabiliteze Sudul. Partea a doua a *Nașterii unei națiuni* începe programatic cu următoarele inserturi — citate din *Istoria poporului american*, lucrare elaborată de însuși președintele Wilson:

> *„Politica liderilor Congresului a produs o veritabilă distrugere a civilizației Sudului... din cauza voinței lor de a plasa Sudul alb sub călcîiul Sudului negru.*
> *Aventurieri, inamici ai ambelor rase, alergară din Nord pentru a-i înșela pe negri, a-i seduce și a abuza de ei...*
> *În orașe, negrii, oameni care nu cunoșteau nimic altceva despre folosirea autorității decît abuzul, avură de exercitat funcții publice.*
> *Albii, mînați de instinctul de conservare, se ridicară... pentru ca pînă la urmă să se nască marele Ku Klux Klan, veritabil imperiu al Sudului, destinat să protejeze Sudul..."*

Acestea nu sînt cuvintele lui Griffith, aceasta nu este atitudinea față de istorie a lui Griffith — aceste rînduri aparțin Președintelui Statelor Unite din perioada în care a fost realizat filmul!

Dealtfel și mult mai tîrziu, după cel de-al doilea război mondial, aceeași epocă era descrisă după cum urmează de istoricii A. Nevins și H. S. Commager:

> *„După ce Sudul fusese înfrînt, urma să fie «reconstruit»..*. *Dacă Lincoln ar fi trăit, ar fi insistat ca populația să fie tratată cu blîndețe. Dar... radicalii au preluat sarcina reconstrucției și au silit Sudul să se supună unui program tot atît de umilitor pe cît de neînțelept:*
> *...Albii din Sud au fost siliți să accepte nu numai cel de-al 14-lea amendament care constituia o încercare de a asigura negrilor drepturi egale în afacerile de toate zilele, ci și cel de-al 15-lea, care a dat negrilor (mai toți analfabeți și aproape cu desăvîrșire inculți) dreptul de vot. Sclavi pînă mai deunăzi, ai căror bunici fuseseră poate sălbatici africani, cari nu puteau citi măcar un singur rînd și își petrecuseră întreaga viață pe plantații, au primit drepturi depline de a alege funcționari și a face legi. În sfîrșit, acești alegători negri,* albii săraci *(s.n.) și vînătorii de averi, «carpetbaggerii»* veniți din Nord, au fost folosiți sistematic pentru a alcătui noi guverne de stat în Sud. Dar aceasta n-a durat mult. Încetul cu încetul, albii regiunii, care se respectau, au recîștigat dreptul de a se cîrmui singuri. În parte au obținut acest rezultat prin dolranță și intimidare. Au alcătuit organizația K.K.K. care a expediat pe mulți dintre «carpetbaggeri» în ținutul lor și i-a speriat pe negri* (remarcați eufemismul — n.n.) *pentru a-i ține la distanță de localurile de vot... Mulți negri s-au plictisit să fie uneltele politicienilor șireți din Nord și,* în mod liniștit, *au renunțat la vot..."* [14]

Cînd citești asemenea rînduri care fac apologia Klanului, care-i justifică originea, violențele și chiar asasinatele, este greu să crezi că atît în timpul guvernării lui Woodrow Wilson, cît și după 1945, cînd a apărut lucrarea lui Nevins și Commager, K.K.K. era o organizație interzisă prin lege. Rușinoasa frustrare de drepturi civice obținută prin teroarea exercitată asupra unor oameni de culoare care își apăraseră cu dîrzenie voința de democrație și demnitatea pe fronturile

* „Purtători de traistă" poreclă dată „activiștilor" veniți în Sud pentru a înfăptui desființarea sclaviei.

Războiului Civil învingînd cu arma în mînă, ca și intimidarea „albilor săraci" care își impuseseră punctul lor de vedere antisclavagist sînt — după cum se vede — privite de istoriografia oficială cu înțelegere și seninătate. Griffith nu făcuse decît să transpună, cu fidelitate, în imagine, acest punct de vedere.

Astfel, filmul ne înfățișează pe larg, și cu aer de mărturie autentică, „fărădelegile" conjurației dintre „carpetbeggers" și negri: magistrați și jurii de culoare care-i persecută pe albii dezarmați, ultraje la adresa unor cetățeni pașnici, negri „cumsecade" schingiuiți fiindcă n-au votat cu aboliționiștii etc. În schimb, apariția Klanului, acel odios complot împotriva democrației este înfățișată, cu indulgență, ca un inocent joc de copii. Chiar așa și descoperă ideea, eroul filmului, Ben Stoneman, surprinzînd cîțiva năstrușnici copii albi vîrînd groaza într-o gloată de țînci negri cu un simplu cearșaf pe care l-au aflat din întîmplare. Ororile, linșajele, lașele asasinate la care recurge Klanul, sînt înfățișate ca un act de dreptate al albilor împotriva uzurpatorilor de culoare și nu ca un atentat, ca o subminare a celor mai înalte elanuri ale democrației americane. Pentru a-și disimula optica profund părtinitoare, Griffith mobilizează întreg arsenalul mijloacelor de expresie și de narare pe care le-a dobîndit. Altfel materialul dramaturgic livrat de Dixon ar fi rămas rudimentar, cu mulatri și negri posedați, în modul cel mai schematic, de instincte josnice. Una din obsesiile fundamentale ale negrilor pare a fi femeia albă. În secvența parlamentului din Columbia, singura lege citată ca votată este una care ar facilita uniunile dintre negri și albi, iar într-o altă scenă, cea a reuniunii Ligii de Sud pentru Unitate, ne sînt înfățișate pancarte pe care, alături de sloganurile „Egalitate!" și „Responsabilități publice egale!", este expusă, la locul cel mai vizibil, încă una pe care scrie: „Căsătorii egale!". Această „condamnabilă" înclinație a negrului pentru femeia de rasă albă devine unul din laitmotivele dramaturgiei filmului și în jurul său își va structura Griffith

faimoasele montaje care alternează salvatoarele cavalcade ale filmului cu nelegiuitele presiuni ale negrilor și mulatrilor pentru a obține mîna gingașelor fecioare albe. Pînă și Billy Bitzer observă în amintirile sale: „Citisem cartea lui Dixon și-mi spuneam că un negru urmărind o fată albă nu este, la urma urmelor, decît încă un «cîrnat»!"[15]

Bitzer a slujit însă „cîrnatul" cu obișnuita-i scrupulozitate profesională și imaginile care contrapun arhanghelii albi ai Klanului nimicind pe demonii negri ai aboliționismului au, orice s-ar spune, forță epică. Filmul pune în joc contraste elementare pe care imaginea le servește cu fidelitate.

„Spionii albi vin călare și se arată fără frică; negri care spionează casa Cameronilor nu privesc decît prin fereastră; ei apar tîrîndu-se, la baza zidului, într-o poziție absurdă care n-are alt sens decît să-i creeze spectatorului, asociația cu prezența unui geniu al răului. Negrii sînt «lipiți de pămînt»; albii coboară parcă din cer, caii lor le dau aripi, traversează spațiile într-o clipă, sînt înveșmîntați în tunici albe care amintesc de oștile cerului..."[16]

Autorii filmului nu-i mai dau timp spectatorului să-și pună întrebarea-cheie: „De ce?". De ce înving aboliționiștii în alegeri? Nu cumva fiindcă sînt mai numeroși albii și negrii care militează pentru alternativa democratică a Sudului? De ce e osîndit la moarte colonelul Cameron? Nu cumva fiindcă a încercat să submineze legalitatea democratică? Mînat de cine, îl asasinează Booth pe președintele Lincoln? Și, la urma urmelor, de ce trebuie să-i fie interzis unui negru să se căsătorească cu o albă? De unde dreptul albului la linșaj?

Toate aceste întrebări justificate, pe care ritmul și forța artistică fără precedent a operei cinematografice izbuteau să le disimuleze, au fost totuși ridicate imediat după premiera *Nașterii unei națiuni*. Filmul a trezit un protest uriaș, la New York, la Boston și în alte mari orașe americane. Descriind atmosfera premierei new yorkeze, un ziar scria:

„Publicul era la început favorabil. Este semnificativ că nu o dată în timpul proiecției fluierăturile s-au amestecat cu aplauzele. Asemenea fluierături nu erau, bineînțeles,

îndreptate împotriva calității artistice a filmului. Ele erau provocate însă de instigarea deșănțată la prejudecăți rasiale. Articolul preciza în finalul său că *„după ce a dus pînă la paroxism dezgustul și ura față de negri, filmul sugerează drept remediu al problemei rasiale deportarea acestora în Liberia, ceea ce, după domnul Griffith ar fi o idee a lui Lincoln."*[17]

În copiile păstrate, această sugestie a dispărut*. Amploarea campaniilor purtate de diferitele asociații pentru apărarea drepturilor cetățenești a fost atît de mare, încît Aitken și Griffith, producătorii filmului, au socotit mai cuminte să opereze importante tăieturi, echivalînd, după unele informații cu o zecime din lungimea inițială a peliculei.[18] Mai mult decît atît, la premierele din New York, Boston, Chicago și Los Angeles, alături de operator, în cabina de proiecție s-a aflat mereu și Griffith, tăind, montînd și improvizînd corespunzător aplauzelor și fluierăturilor pe care le auzea din sală, încercînd să-și adapteze filmul, din mers, reacțiilor publicului.[19] Tratarea tendențioasă, în film, a omului de culoare ca sclav fericit înainte de război și parvenit arogant după victorie stîrnea pretutindeni furtună de proteste**. Pînă și cincizeci de ani mai tîrziu, cînd la Philadelphia, în 1966, s-a organizat o reluare jubiliară, organizațiile antirasiste au postat, din nou, în fața cinematografului, pichete de demonstranți, considerînd inoportună prezentarea filmului în contextul luptei contemporane pentru înlăturarea discriminării rasiale. Dar, în mod indirect, violentele reacții stîrnite poate pentru prima oară în jurul unui film, atrăgeau atenția asupra implicațiilor sociale ale cinematografiei.

Să nu uităm nici că, în anumite conjuncturi, scandalul poate constitui cea mai eficientă publicitate. Polemicile aprinse, demonstrațiile, lupta încinsă în jurul sălilor de proiecție incitau curiozitatea publicului. La două zile după premieră, William de Mille îi scria producătorului Samuel Goldwyn:

„Se zvonește că filmul ar fi costat aproape o sută de mii de dolari. Asta înseamnă că chiar dacă se dovedește o lovitură — și va fi, probabil! — nu poate să aducă bani, în nici un chip ... Mai mare păcatul ca o strădanie atît de merituoasă să fie sortită eșecului financiar!"[20]

Cît de eronate erau pronosticurile lui De Mille! Numai la New York, filmul a rulat fără întrerupere timp de 44 de săptămîni. După doar două luni, cheltuielile de producție erau acoperite. La Los Angeles, exclusivitatea a fost asigurată timp de 27 de săptămîni, la Boston și Chicago filmul a ținut afișul aproape un an. În primii doi ani de la premieră, 25 de milioane de spectatori au vizionat filmul lui Griffith. Lillian Gish susține că beneficiul total s-ar fi ridicat, în 25 de ani de exploatare, la cifra fără precedent de 20 de milioane, dar în cea mai recentă biografie dedicată lui Griffith, acesta este estimat la 48 de mili-

* „L'Enciclopédie du Cinéma" a lui Roger Boussinot amintește și de un prolog provocator pe care ediția aflată în Arhiva noastră de filme nu-l conține. După Boussinot, filmul se deschidea cu imagini simbolice redînd sosirea negrilor în America. Un tîrg de sclavi din secolul al XVII-lea era înfățișat în modul cel mai ... paternalist cu putință.

** Remarcabil ne pare și un alt mod de manifestare a protestului deși n-a avut răsunetul și amploarea împotrivirilor directe. Este vorba de reacția cineaștilor de culoare, eludată complet de istorici, pînă acum. Abia în vara anului 1980, de pildă, a fost descoperită într-o colecție particulară din New York o replică la *Nașterea unei națiuni* dată de regizorul negru Emmet J. Scott, care, împreună cu scriitoarea Elaine Sterne, realizase în 1918 un lung metraj intitulat *The Birth of a Race*, tratînd evenimentele evocate de Griffith, de astă dată din punctul de vedere al sclavilor eliberați. Un alt film al epocii, *The Colored American Winning his Suit a Nation* răspundea și el de pe aceleași poziții delațiunilor *Nașterii unei națiuni*..Din acest punct de vedere se poate spune că pamfletul rasist griffithian a avut efecte pozitive: el a stimulat cristalizarea unei conștiințe cinematografice în sînul populației de culoare, contribuind la crearea — între anii 1916—1920 — a primelor case de producție independente aparținînd „cinematografului negru" american: „Lincoln Motion Picture" și „Real Motion Picture Corporation". Cele șapte sute de săli de proiecție din Harlem și alte ghetto-uri ale orașelor americane dobîndeau astfel posibilitatea să programeze filme create de negri, cu actori negri, pentru negri. (Pentru amănunte, vezi *Le cinéma indépendent noir americain*, în „La revue du Cinéma", Paris, iulie 1981, pag. 67—100.)

oane.[21] Frații Aitken care investiseră 20.000 de dolari în „afacere" au scos 500.000; Barry, secretarul lui Griffith, care își exprimase preferința să-și investească onorariul în capitalul filmului, a primit 14.000 de dolari, o sumă la care nici n-ar fi visat. Lumea marelui business își ațintea ochii, uluită, asupra posibilităților cinematografului ca producător de profituri maxime în timp minim.

Dar cea mai „frumoasă carieră" a făcut-o filmul, desigur, în Sud. A rulat acolo, fără întrerupere, timp de 12 ani și unii istorici americani pun recrudescența înregistrată de bandele glugilor albe, imediat după primul război mondial, în directă legătură cu influența exercitată de filmul lui Griffith. Nu degeaba scria Eisenstein că *Nașterea unei națiuni* este „monumentul de celuloid ridicat în cinstea Ku Klux Klanului".[22]

Paradoxul este că, în pofida contradicțiilor care-l sfîșiau, Griffith nu era un „om de dreapta". Privind odioasele cohorte ale Klanului defilînd pe străzile orașelor americane, el s-a dezmeticit, regretînd profund necugetatul său act politic. Cercetătorul atent al operei sale va putea descoperi în filmele de mai tîrziu ale lui Griffith puternice accente protestatare la adresa oarbei uri de rasă, ca în *Muguri zdrobiți* de pildă. Mai mult decît atît, ulterior, își califica plin de asprime elogiul la adresa rasiștilor declarînd:

> *„Cele mai bune filme pe care le-am realizat n-au fos populare, în timp ce o nerozie ca « Nașterea unei națiuni » melodramă de nivel scăzut, a obținut un succes triumfal..."*[23]

„Succesul triumfal" avea desigur avantajele sale importante. Griffith care — cum afirmă Bitzer — își propunea în 1914 să muncească cinci ani nebunește pentru a agonisi un milion de dolari și a se refugia apoi, pentru toată viața, în literatură, se pomenea, la sfîrșitul anului 1915, mult mai de vreme decît visase, în posesia milionului dorit. Dar tocmai acum nu prea se mai gîndea nici la retragere, nici la literatură. Poate că întrebările pe care filmul și efectele sale neprevăzute le ridicaseră în fața propriei sale conștiințe nu-i mai dădeau liniște. Din ce în ce mai limpede i se contura în față proiectul unei adevărate opere monumentale, care să n-aibă nimic a face cu pastorii semănători de ură între rase, care să-i aparțină în exclusivitate și să-l exprime în întregime, proiectul unui adevărat film închinat umanității . . .

VII

JUDEX și NOUA MISIUNE A LUI JUDEX
(La nouvelle mission de Judex)
de **Louis FEUILLADE** (1874—1925);

Franța, 1916—1918*. Două cineromane de aventuri a cîte 12 episoade, totalizînd 16 768 m, adică o durată de proiecție de peste 600 de minute. *Operator:* Klausse. *Distribuția:* René Cresté (Judex), Marcel Levesque (Cocantin), Yvette Andreyor (Jacqueline), Ed. Mathé (Roger), Louis Lebas (Favraux), André Brunelle (Howay), Juana Borguese (baroana), Georgette de Nery (Primerose), Olinda Mano (Jean), Emile Keppens (Milton) etc.

Judex, capodoperă? . . .

Autorul acestei încercări istoriografice a ezitat și el înainte de a-l încorpora „repertoriului" de momente esențiale pentru dezvoltarea artei ecranului pe care îl propune cititorului. Dificultatea rezidă atît în selecția operei reprezentative — Feuillade rămînînd mereu un cineast egal cu sine însuși și inegal în fiecare dintre filmele sale — cît și în faptul că astăzi nimeni nu-i mai poate contesta clasicismul. Unul dintre elevii „părintelui" lui *Judex*, Henri Fescourt, definește

* Din evenimentele cinematografice ale anului: În S.U.A., Chaplin trece la compania „Mutual", unde turnează *Cămătarul* și *Violonistul*. În locul «transfugului» Chaplin, „Essanay" îl angajează pe Max Linder. Thomas Ince realizează *Civilizație*. În Italia, paralel cu marile montări istorice, Bragaglia încearcă un limbaj formalist, iar Marinetti lansează „Manifestul cinematografului futurist". Dante Sattor întemeiază societatea „Tecnoteatro", cu scopul producției de filme în culori și construiește chiar un aparat de înregistrare a sunetului. În Germania, debutează ca regizor Ernst Lubitsch. În Suedia, Sjöström și Stiller obțin primele lor succese cu *Terje Vigen* și *Wolo*. Record de producție în Rusia: 500 de titluri; Evghenii Bauer regizează *Viață contra viață*, iar Protazanov — *Dama de Pică*, cu Ivan Mosjoukin. Polonia produce opt filme.

în mod fericit pecetea pe care și-a lăsat-o Feuillade asupra filmului francez, ca fiind „. . . *înainte de toate o influență. Deși poate nici nu observăm, încă sîntem sub înrîurirea multora din principiile sale, cel al simplității povestirii sau al suspense-ului. A format numeroși regizori, a instaurat o tradiție de sobrietate în joc, sobrietate în conducerea intrigii, a imaginii și interpretării* . . ."[1]

E drept că, printre cele opt sute de benzi realizate de prolificul cineast între 1906—1924, nu vom găsi filmul „rotund", convingător, epocal, în stare să înfrunte uzura timpului; e adevărat și că multe dintre profesiunile sale de credință lasă impresia unui slujbaș limitat, a unui funcționar de studio dedicat, mai curînd, intereselor patronului decît destinului său artistic, ca de pildă această deviză cu care, candid, își justifica inițiativele: „Mi s-au încredințat capitaluri. Datoria mea este să le fructific!" Paradoxal este, însă, că pornind de la această concepție de „băiat" al patronului, Feuillade izbutește să lase cinematografiei o moștenire peste care nu se poate trece, unii ajungînd să-l compare chiar cu Griffith. Și, privind fără prejudecăți filmele amîndurora, trebuie să admiți că există ceva care-i unește, deși Feuillade nu pare nici o clipă însuflețit de acea nestăpînită tentație a explorărilor și inovării perpetue, proprie lui Griffith. Îi apropie, însă, intuiția contrastelor dramatice, ambiția bunelor sentimente care degenerează uneori în stereotipie melodramatică, amestecul de emoție și duioșie, de zîmbet și tensiune.

Îi mai apropie și calendarul. Născut cu un an înaintea lui Griffith, în 1874, nici Feuillade n-a avut cum să viseze în tinerețe la cinematograf, pentru simplul motiv că noțiunea aceasta nici nu exista încă. Iată de ce, la 22 de ani, abia eliberat din armată, intră în redacția ziarului „La Croix", dar în calitate de . . . contabil. Se pasionează de tauromahie; împreună cu colegul său Heuzé, încearcă să editeze o publicație satirică ce dispare după o agitată existență de trei zile; așterne pe bandă comedii și opere bufe nerepre-

zentate și cînd trece pragul celor treizeci de ani, cum încă n-are „o situație", i se prezintă într-o bună zi lui Ferdinand Zecca, directorul artistic al casei Pathé. Acesta îl întîmpină cu căldură, îi făgăduiește să-l ajute, dar există în răspunsul său o anume stingherеală: Zecca nu-i mărturisește că s-a certat cu Pathé, care l-a concediat, și că ar avea el însuși nevoie de o slujbă. În desperare de cauză, Feuillade se adresează concurenței. El trece pragul „teatrului" Gaumont, cu un scenariu scris în grabă: *Pălăria și vîntul*. Și — minune!— e primit acolo de Alice Guy care i-l achiziționează. Alice Guy este prima femeie regizor din lume, a debutat la cîteva luni după Méliès, e un om deosebit de priceput în meseria sa, mîna dreaptă a lui Gaumont care știe să-și aleagă colaboratorii. Ea îl stimulează pe Feuillade să treacă lîngă camera de luat vederi, în calitate de regizor. Sîntem în 1906. La 32 de ani, Feuillade și-a găsit drumul. Mai bine mai tîrziu decît niciodată...

VOCEA PATRONULUI *„Primele mele filme* — își amintea, mai tîrziu, cineastul — *au fost pelicule comice care nu depășeau mai mult de două sute de metri... Erau urmăriri nesfîrșite, alergări interminabile ale unui val din ce în ce mai dens, de urmăritori după un timbru poștal purtat de vînt. Publicul se extazia în fața acestor fantezii burlești. Ce drum a parcurs cinematografia de atunci!"*[2] — exclama Feuillade în 1920.

Cinematograful progresase, indiscutabil, dar nici comediile de început ale lui Feuillade nu sînt de ignorat. În *Accidentul de automobil* filma, în pădurea Vincennes, o mașină trecînd peste un bețiv și retezîndu-i picioarele. Victima se ridica în capul oaselor, își aduna, vociferînd, membrele, întinzîndu-le celui coborît din vehicul și care era — închipuiți-vă! — tocmai medic. Omul providenței i le fixa la loc, iar bețivul o ștergea zburdînd fericit. Rolul chefliului accidentat era jucat de doi actori, unul dintre ei fiind olog autentic, iar trucul prin substituire al lui Méliès desăvîrșea miraculoasa performanță chirurgicală. În alt film — *Omul magnetic* — istorisea neplăcerile unui trecător care, trăsnit de un fulger, scăpase cu viață,

căpătînd însă stingheritoarea însușire de a atrage spre el toate obiectele metalice! (gag reluat peste cîteva decenii de Panama și Franck, în *musicalul* lor *Bufonul regelui*).

După cum lesne se vede, Feuillade urmează aici linia comediilor lui Méliès, ordonînd pe o anecdotă-pretext adevărate cascade de gaguri și insolite efecte cinematografice. Cu o singură diferență totuși: că fantasticul și-l plantează nu sub „clopotul de sticlă" al studioului, ci în exterioare, în inima lumii reale. S-ar putea spune că, somat să opteze între curentele fundamentale care traversează cinematografia — *realismul fotografic* (linia Lumière) și *fantasticul* (linia Méliès), Feuillade optează în mod original pentru fuziunea celor două tendințe într-un *„realism fantastic"*. Asigurînd, în acest fel, producțiilor Gaumont o factură specifică, Feuillade își dezvăluie, încă de la primele sale filme, un stil și o opțiune definitorie, cărora le va rămîne fidel pe parcursul întregii sale creații.

Nu-i de mirare că se și impune în cel mai scurt timp, fiind prețuit nu numai în studio, ci și în lumea breslei. Cînd, după cîteva luni, Alice Guy trebuie să-și însoțească soțul stabilit la Berlin, patronul îi încredințează tocmai noului venit postul de șef al serviciului artistic al studioului. Din acest moment, pînă în 1924, n-avea să-și mai întrerupă activitatea, cumulînd supervizarea întregii producții Gaumont* cu propria sa activitate de realizator, care numai neglijabilă nu era.

* Un contract păstrat în arhive și reprodus în *L'Avant-scène du Cinéma* (1 iulie 1981) dă o imagine revelatoare a preocupărilor directorului lui „Gaumont":

„D-l. L.F. este menținut în funcția de director al serviciului artistic al Teatrului Gaumont din Paris, însărcinat cu crearea de filme cinematografice în alb-negru și de filme care trebuie să fie colorate manual sau mecanic.

Atribuțiile sale constă în a primi, a lua cunoștință și selecționa manuscrise, a propune angajarea de actori și regizori, a conduce serviciul decorului și pe recuziteri și, în general, tot personalul angajat... la executarea cinematografică a scenariilor încredințate serviciului Teatrului, a asigura activitatea acestui teatru de asemenea manieră ca producția sa să poată satisface atît cantitativ cît și calitativ, la timpul oportun, necesitățile serviciilor care alimentează Casa."

Timp de 18 ani, pune în cadru comedii burlești, scene religioase, reconstituiri mitologice, drame istorice, vodeviluri, melodrame moderne, filme de aventuri, intrigi polițiste și chiar un ... western! Mai bine de opt sute de filme variind de la 200 de metri la zece mii ...

Un an după ce a fost angajat de către Alice Guy, a și devenit omul de încredere al lui Gaumont. Din America, unde sonda piața, patronul îi scria lui Feuillade, rămas la Paris: „Am participat aseară la vizionarea casei « Pathé ». Filmele lor erau, toate, comedii. Ai grijă să nu pierdem superioritatea în acest domeniu". Iar Feuillade „avea grijă" și orienta instantaneu producția către genul revendicat de fierul patronului. Numai că, două săptămîni mai tîrziu, în același septembrie 1908, Feuillade deschidea o nouă misivă de peste Ocean: „Mi se cer drame înduioșătoare, fără crime, cu scene de cîte 250—300 de metri ..."[3] Și atunci Feuillade schimba din nou, prompt, cursul către melodramă. Vom mai vedea de cîte ori și cît de brusc știa să „schimbe macazul", directorul lui „Gaumont", fără ca producția să-și piardă echilibrul sau ritmul.

Gaumont îi cerea angajatului său nici mai mult nici mai puțin decît 6 filme săptămînal, unul de fiecare zi lucrătoare! Iar regizorii-salariați ai casei erau doar trei la număr: Cohl, mereu împotmolit în experimente, Étienne Arnaud și Feuillade, acesta din urmă avînd în plus și sarcina de a se ocupa de colaboratorii externi. Pe scenariști îi primea în biroul său, în care trona un imens dulap metalic; acolo închidea textul propus, dacă îl achiziționa, bineînțeles. Cînd îi deschidea ușa, se vedea cît e de burdușit de texte. Știa să întrezărească, rapid, posibilitățile unui *script* și ale unui condei. Voinic, lat în umeri, bine clădit, cu ochelarii prin care se ghiceau, jucînd viu, ochii săi miopi, părea mai de grabă un contabil. În 1908, bătea încurajator pe umeri, un tinerel căruia îi achiziționase un text despre Paganini. Autorul era

un anume Abel Gance! Cîte alte celebrități de mai tîrziu ale ecranului francez nu și-au luat zborul după o asemenea strîngere de mînă! Pe cît de agitat, de nervos, de expeditiv și agresiv în relațiile cu oamenii era Gaumont, pe atît de atent și de bonom Feuillade.

În fiecare săptămînă, marțea, la opt fix, aveau loc vizionările producției studioului. Scena ne-a fost evocată de Fescourt, care, tînăr realizator, lua și el parte la ele cu emoție. Dar era oare cineva scutit de emoție?

„Ne reuneam într-un subsol friguros pardosit cu ciment, cu scaune austere ... Venea toată lumea, de la inginerul șef pînă la directorul publicității, în fața cărora se așezau, cu capul plecat, „acuzații": realizatorii. În fund, pe bănci rustice, era locul actorilor. Nimeni nu spunea o vorbă ... Primul film proiectat era al regizorului nou venit. Se încheia, bineînțeles, cu cel mai vechi, adică cu Feuillade. După ce se aprindea lumina, ochii tuturor se întorceau spre Gaumont. Dacă sprîncenele rămîneau încrețite, o consternare disprețuitoare se contura pe chipul « șefilor » ..."[4]

Tot Fescourt ne vorbește despre indignarea pe care i-a trezit-o patronului un film în care eroul, un domn în vîrstă, deschide o scrisoare, află, probabil, o veste proastă, simte că se înăbușă, se prăbușește lovit de congestie. Fetița lui, neștiutoare, se joacă în cameră cu o păpușă. Victima se tîrăște pînă la ea și-i șoptește (titlu): *„Mama să nu se îngrijoreze. Spune-i că m-am asigurat pe viață, în beneficiul ei!"* Fetița strigă: *„Mamă!"* Mama apare alarmată și fetița i-l arată pe muribund. Titlu: *„Nu fii îngrijorată, mamă. Tata e asigurat!"* Fescourt susține că Gaumont, dîndu-l afară imediat pe autor, nu s-a îndurat să renunțe totuși la materialul filmat. Și atunci Feuillade a operat cîteva transformări: onorabilul tată de familie a devenit un frate mai mare, cartofor și bețiv; agonizînd, el o ruga pe fetiță să-i cheme sora pentru a-i cere iertare. Și filmul a putut vedea lumina ecranului.

DE LA „FILMUL DE ARTĂ" LA „VIAȚA AȘA CUM E!"

Gaumont, om lipsit de inițiativă și foarte permeabil modelor, dacă se dovedeau rentabile, își împingea mereu subalternii să imite tot ceea ce i se părea că are succes. Cînd a apărut în Franța „Filmul de artă", patronul le-a impus realizatorilor săi să abordeze, mimetic, același gen, și Feuillade a trebuit să inaugureze seria de „Films esthétiques". Erau imense „monumente de plictis", cum le-a denumit, mai tîrziu, un istoric, cu decoruri spațioase și figurații abundente. De reținut nu erau atît filmele cît argumentarea lor, un articol-prospect apărut în „Ciné-Journal" din iunie 1910 și în care Sadoul, cu drept cuvînt, identifică stilul lui Feuillade[5]:

„... Frumusețea ideii înseamnă frumusețea formei... Nu credem că cinematograful este condamnat să rămînă exclusiv tributar teatrului... În realitate, el recurge, în egală măsură dacă nu chiar mai mare, la arta pictorului, pentru că se adresează privirilor noastre prin combinații de lumini și virări, prin virtuți de compoziție. De ce să nu ajungă filmele să ne confere senzații de frumos comparabile celor care se degajă dintr-un tablou de Millet sau dintr-o frescă de Puvis de Chavannes? Știința fotografică este la fel de indispensabilă pentru a traduce ideile noastre, după cum e sintaxa de indispensabilă unui scriitor, ..."

Textul acesta face vizibilă disputa interioară dintre concepția despre specificul cinematografic a lui Feuillade și fadele reconstituiri teatrale la care era împins; el pare mai curînd un răspuns polemic dat patronului decît un manifest publicitar adresat spectatorilor. Adevărul este că cineastul era prea disciplinat pentru a se răzvrăti fățiș împotriva rețetei „filmului estetic". El s-a descotorosit indirect de această neplăcută misiune de creație. Împotmolit în montarea unei vaste reconstituiri a „Agoniei Bizanțului" care — spunea mai tîrziu criticul Jean-André Fieschi — „distila o plictiseală direct proporțională cu numărul de figuranți..."[6] (și avea mulți figuranți, foarte mulți pentru epoca aceea — 300!), i s-a întîmplat să întîlnească un copil ciudat, de șase sau șapte ani, dotat cu o neobișnuită expresivitate.

Cineastul l-a adus pe platou și a turnat la repezeală cîteva benzi scurte și simple, în care nu era vorba decît de o farsă pe care un ștrengar o face familiei sale. Le-a arătat patronului, la vizionarea de marți, alături de „filmele estetice" abia terminate. Peliculele cu ștrengarul au avut cîștig de cauză. Gaumont nici măcar n-a fost greu de convins. „Filmele estetice" nu atrăgeau publicul și nu aduceau bani.

„Filmul de artă a fost o eroare — scria René Clair în 1923. *Trebuia să facem întîi «filmul», cît despre artă, aceasta s-ar fi născut din el însuși... Cînd frații Lumière au vrut să demonstreze valoarea minunatei lor invenții, ei n-au prezentat pe ecran un dialog între două personaje mute, ei ne-au dat «Stropitorul stropit» care a fost părintele filmului comic. Dacă vrem ca forța cinematografului să crească, să respectăm această tradiție, să revenim la sursă"* [7].

Or, tocmai asta și făcu Feuillade — de îndată ce Gaumont i-a lăsat inițiativa: reveni „la sursă" impunînd cu personajul său, Bébé, o nouă formulă. O scurtă bandă din acest serial se păstrează și în colecția A.N.F. din București: *Bébé și spiritismul*. Intriga e simplă, mai curînd o anecdotă decît un „story", un fel de *Stropitorul stropit* turnat în interioare. Părinții au organizat o seară de spiritism, iar Bébé, ca să-i dezvețe de experiențe parapsihologice, pune în mișcare lucrurile din cameră cu ajutorul unor sfori. Evident că spiritiștii sînt îngroziți de excesivele prezențe oculte. Micul actor este în temă, are o expresie spirituală, de insolență năstrușnică și „joacă" foarte bine. Nici nu e de mirare, pentru că Feuillade știa să-l „pună în situație" cu mare inventivitate și talent pedagogic.

„Nu spunea niciodată — «Să faci cutare lucru!» — povestește Fescourt — *ci «Ești un băiețaș căruia i s-a luat dreptul la desert. Servitoarea e mulțumită: de cînd aștepta ea să-ți dea o lecție! Dar tu te-ai ascuns în dulapul de bucătărie și, profitînd de faptul că ea a ieșit pentru o clipă, te repezi și deșerți piperul în plăcinta cu cireșe». Întărîta copilul atît de tare împotriva servitoarei încît acesta se transpunea într-o altă realitate, uita că interpreta un rol și începea să se amuze cu adevărat... Îl cuprindea pînă și pe el rîsul de farsele pe care le juca «familiei»..."*

Uneori sarcinile de interpretare erau, totuși, mai complicate. În *Fuga lui Bébé* tatăl îi anunță, pe neașteptate că se recăsătorește, că în casă va veni o nouă mamă. Ceea ce i se cere acum băiețașului-actor nu mai e o ștrengărie, ci înțelegerea unui vag sentiment de amenințare, a unei angoase. Bébé fuge de-acasă, își pierde bereta în lac, toată lumea îl crede înecat, el este ascuns într-un tufiș de unde-i urmărește pe cei care-l caută și cînd vede ochii îngroziți ai bunicii, aleargă spre ea. Filmul se detașa de obișnuitul cadru burlesc, pentru a investiga o acțiune dramatică și realistă căreia micul interpret i-a corespuns.

Din păcate, la doi ani după debut, Bébé a părăsit studioul în urma unei neînțelegeri dintre regizor și părinții săi.* Mica vedetă a fost înlocuită cu un alt puști, mai mic încă, în vîrstă de trei ani, pe care Feuillade l-a botezat Bout de Zan și care a devenit eroul unui alt inepuizabil serial continuat pînă prin 1916. În total se pare că realizatorul a turnat peste 150 de filme jucate de copii. *„Dacă vreți ca filmele voastre să se vîndă* — glumea el — *angajați un copil sau un cățel . . . !*" Cu decenii înaintea lui Jackie Coogan și Shirley Temple, Feuillade a impus primii „copii minune" din istoria cinematografului, care nu excelau prin frumusețe, avînd în schimb expresivitate. Se spune că adesea îi consulta chiar, în căutarea unor noi subiecte. Succesul a fost atît de mare, încît pentru prima oară casa Gaumont nu mai imita, ci era imitată: concurenții — societățile Eclair și Pathé — au răspuns aruncînd pe piață alți doi țînci poznași: Willy și Little Moritz, dar erau departe de a avea farmecul „elevilor" lui Feuillade. Le lipsea pedagogul . . .

Prin 1911, Gaumont trecea printr-o situație de grea strîmtorare. O pasageră criză în activitatea industriei cinematografice impunea cu strictețe

* Cînd, în 1937, actorul René Dary și-a făcut apariția pe ecrane, puțini și-au mai amintit că el era cel care debutase la o vîrstă fragedă, cu 25 ani înainte, ca protagonist al serialului cu Bébé.

investiții cît mai reduse. *„Gata cu decorurile luxuriante și figurațiile încărcate ! Nu mai sînt bani . . ."* Era necesar să fie turnate benzi în decoruri simple, modeste și cu distribuții intime, trei-patru personaje, nu mai mult. Inventivul Feuillade găsește posibilitatea să transforme și acest moment de derută economică într-o nouă inițiativă estetică. El lansează seria intitulată polemic: „Viața așa cum e !"

„Aceste scene sînt și se revendică secțiuni de viață — proclamă el într-un nou manifest publicitar. Dacă stîrnesc interes și emoție, este pentru că-și interzic orice fantazare, pentru că reprezintă lucrurile și oamenii așa cum sînt și nu cum ar trebui să fie. Tratînd numai subiecte ce pot fi văzute de toată lumea, ele degajă o morală mai înaltă și mai semnificativă decît stupidele istorii pseudotragice și imbecil sentimentale (aluzie la « Filmul de artă » — *n.n.*), din care nu mai rămîne nici urmă în memorie, în suflet și nici măcar pe ecran . . ."[8] Trecînd peste detaliul că abilul Feuillade încerca să explice sărăcia de mijloace ca dictată pasă-mi-te de o vocație realistă, trebuie să reținem că avem în față, pentru prima oară în istoria cinematografiei, o luare de atitudine fermă în definirea unei poziții estetice. Manifestul său nu este un expedient mimetic teleghidat de Gaumont, ci un act de vocație autentică, exprimată în observarea faptului cotidian, în traducerea fidelă a detaliilor sale autentice.

Prima bandă din această nouă serie a fost *Viperele*, un denunț al clevetirii. Apoi, în *Șoricelul alb*, două domnișoare bătrîne din provincie sînt chemate la Paris, unde au moștenit un cabaret. După o clipă de șovăială, ele acceptă moștenirea, se integrează „sistemului" și nu se dau chiar în lături de la a fi incluse în programul libertin al localului. În *Atît timp cît sînteți fericiți*, amicii unei familii o părăsesc pentru că a sărăcit, dar se îmbulzesc din nou cînd fiul rătăcitor se întoarce

din America cu portofelul bine garnisit. Parcurse astăzi, subiectele prezintă sau nu interes; în contextul epocii sînt însă de-a dreptul neobișnuite. Din păcate, publicul timpului nu prea reclama „viața așa cum e". Se plictisise, poate, și de monotonia decorurilor, căci la Gaumont, unde economia devenise lege de fier, realizatorii se mulțumeau să deplaseze „foile" panourilor scenografice de la un film la altul de parcă ar fi răsfoit un album.

Unul dintre interpreții lui Feuillade, René Navarre, își amintea că se realiza un film pe săptămînă.

„Turnarea propriu-zisă nu dura mai mult de două, trei zile. Bineînțeles, nici vorbă nu era de «duble». Se turna dintr-o respirație pînă la 80 de metri de peliculă. Feuillade ne impunea să renunțăm la gesturile inutile aduse din pantomimă. Mi se cerea să mă servesc, înainte de toate, de chip. M-a obligat chiar să-mi țin mîinile în buzunar, pentru a utiliza exclusiv figura și ochii. Sub conducerea sa, improvizam nu odată, ca să ne amuzăm, dialogul oral și textul sfîșietoarelor drame devenea frecvent, pe platou, comic. Pînă ce, într-o zi, am fost avertizați că o respectabilă instituție de surdo-muți care considerau cinematograful o distracție ideală pentru infirmi, tulburase cîteva scene dramatice prin violente răbufniri în rîs. Obișnuiți să deslușească cuvîntul după mișcarea buzelor, ei înțeleseseră sensul replicilor noastre. De-atunci ne-am impus să fim sobri în timpul filmării..." [9]

Feuillade lucra fără manuscris, ghidîndu-se după însemnări așternute în grabă pe tot felul de hîrtiuțe pe care le găsea în buzunare. Era foarte expeditiv. Cîteva decoruri se aflau montate în permanență pe platou: două-trei camere, un salon care putea fi transformat în restaurant sau cabaret. René Clair a reconstituit cu umor nostalgic, în *Tăcerea e de aur* (1947), atmosfera epocii Feuillade, sub direcția căruia debutase el însuși, prin 1920, în *Parisette*.

FANTÔMAS, VAMPIRII ȘI... „DICTEUL AUTOMAT"!

Între timp, cinematograful francez începuse să fie și el bîntuit de detectivi. Zigomar, Nick Carter, Nat Pinkerton migrau pe ecran din fascicolele polițiste sau foiletoanele gazetelor.* Rentabilitatea întreprinderii fiind evidentă, Gaumont îi solicită lui Feuillade să lase „viața așa cum e" și să vadă ce e de făcut în lumea plină de atracții a polițiștilor.

Tocmai apăruseră pe ziduri uriașe afișe care înfățișau un gigant mascat, în frac și joben, cu un pumnal în mînă, escaladînd podurile liliputane ale Parisului. Afișul nu era o invitație adresată spectatorilor, ci cititorilor. Doi scriitori — Souvestre și Alain — lansaseră un prim volum al cărui erou, Fantômas, odios răufăcător, avea două caracteristici principale: ubicuitatea și metamorfoza. Putea fi, adică, unde nu te aștepți și pretutindeni, fie ca aristocrat, fie ca idiotul satului, magistrat, călugăr sau medic. Împotriva sa alergau, ca luna după soare, fără să-l poată vreodată reține, detectivul Juve și ziaristul Fandor. Romanul avu un succes de necrezut, tirajele sale concurau pe cele ale Bibliei. Editorii înșiși mărturiseau că au tras primele volume în 12 milioane de exemplare (și aceasta numai pentru ediția franceză), dar în

* Subapreciat de către elita intelectuală, considerat de către industriașii cinematografiei drept un gen pur lucrativ, serialul avea totuși virtualități latente, pe lîngă care un ager om de cultură ca Albert Thibaudet, celebrul critic literar francez, nu putea trece cu indiferență. „*Romanul-foileton-cinematograf* — observa el — *adică romanul care apare în tranșe într-un ziar și e proiectat succesiv pe ecran, e gustat de publicul popular. De ce această sinteză a celor trei tehnici moderne cu formă sau cu scop literar* «z i a r u l», «r o m a n u l» *și* «c i n e m a t o g r a f u l» (*s.n.*), *nu și-ar afla, spre a atinge elita, Shakespeare-ul sau Balzacul său? Romanul a luat naștere în Anglia și în Franța veacului al XVIII-lea dintr-o adunătură populară la fel de amorfă. Și cei mai frumoși copii ai artei s-au născut după o lungă gestație, în măruntaiele neștiute ale poporului. Da, matricea acolo își are locul, dar actul generator masculin e trecerea fulgurantă și imprevizibilă a geniului...*" (*Reflecții*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1973, pag. 280). Feuillade avea să devină, pentru cinematografia franceză, șansa și actul generator pe care-l prevestea criticul.

timp ce la Paris continuau să apară, unul după altul, nu mai puțin de 30 de volume, Fantômas era publicat în numeroase alte limbi.

Pentru Feuillade — ne spune biograful său, Francis Lacassin — *Fantômas* reunea liniile de forță pe care le urmărise în întreaga-i creație de pînă atunci *„acea frescă plină de viață și de viciu pe care o explorase în stîngacele melodrame de început și în « Viața așa cum e », îi asigura culminația fantasticului într-un context realist"*. Și Lacassin continuă cu o precizare bizară: *„În această poveste cu zîne, crudă, tragică și modernă, el găsi material nu pentru un film în cîteva episoade — cum s-a scris în mod eronat — ci pentru cinci filme de o oră, formînd fiecare un tot independent de cel precedent și de ceea ce va urma ..."*[10]

Or, afirmația atît de categorică a criticului francez nu concordă cu episodul „Juve contra Fantômas", conservat și în arhiva noastră națională. Episodul, care durează aproximativ 30 de minute — nu o oră! — se constituie dintr-o urmărire aventuroasă a lui Fantômas de către Juve și Fandor, la capătul căreia, răufăcătorul îi atrage pe detectivi într-o vilă pe care a minat-o. Fantômas se ascunde într-o cisternă cu apă, respirînd prin gîtul unei sticle sparte, în vreme ce inamicii săi pătrund în clădire. Apoi brigandul declanșează explozivul, și vila sare în aer. Un insert cu un uriaș semn de întrebare acoperă, în final, ecranul: *„Mais Juve et Fandor ont ils trouvé la mort?" (Și-au găsit oare Juve și Fandor moartea?)* Este clar că această întrebare îl invită pe spectator să caute răspunsul în următorul episod, că departe de a forma un tot independent, povestea are „continuare în numărul viitor", după bunul obicei al romanelor-foileton din epocă.

Fantômas, interpretat de Navarre, își menținea trăsăturile definitorii ale eroului romanului. Episodul citat mai sus debutează chiar cu o elocventă demonstrație de deghizare în fața obiectivului. Dar cum detectivii se travestesc și ei, posibilitățile de combinație ale intrigii sînt infinite. Faptul că aventura e proiectată în realitatea nemijlocită a Parisului face astăzi din film un valoros document istoric. Urmăririle au loc în piețele metropolei, filmate fără trucaje, printre automobile de epocă, trăsuri, echipaje, omnibuze cu aburi și căruțe, peisaj pe care-l privim astăzi cu curiozitatea unui turist rătăcit într-un univers pe cît de insolit pe atît de pitoresc. Fără îndoială că pentru spectatorul vremii, filmul care a înregistrat un succes fără precedent, era mai mult decît o priveliște. Feuillade își definea aici realismul său fantastic, mai clar și mai atrăgător decît oricînd, surprinzînd pe bulevardele familiare contemporanilor săi, umbrele unor personaje dintr-o lume insolită, nebănuită, dar posibilă, din moment ce putea fi vizualizată.

Pe de altă parte, Fantômas, răzvrătitul care sfida legea și triumfa mereu în duelul inegal cu ordinea burgheză constituită, atrăgea magnetic mai ales tinerimea, în conștiința căreia creștea latent o vagă și confuză nemulțumire.

„Fantômas— ne spun istoricii vestgermani Ulrich Gregor și Enno Patalas — *a fost primul ideal social al filmului francez, un ideal anarhist care îl aureola cu gloria misterioasei sale puteri de atracție pe dușmanul și renegatul societății..."* [11]

Grăitoare pentru puternica impresie lăsată de serial este inițiativa unei „Societăți a prietenilor lui Fantômas", înființată de Appolinaire și Max Jacob, faptul că Malraux va cita terifiantul personaj în *Condiția umană*, sau că André Delvaux, renumit cineast belgian, îl evoca nu fără farmec nostalgic în *Rendez-vous à Bray* (1971), ca element definitoriu al atmosferei spirituale a epocii. După cum persistența în timp a acestei *„Eneide* a timpurilor moderne" a fost verificată prin repetatele „remake"-uri care au culminat recent cu serialul *Fantômas,* difuzat în octombrie 1980 de către televiziunea franceză și girat de prestigioasele semnături ale lui Claude Chabrol și Juan Buñuel. E adevărat că, în acest ultim *Fantômas*, acțiunea era transpusă din anii premergători primului război mondial în perioada crizei economice din 1928, iar în locul lui Navarre, în rolul titular evolua germanul Helmut Berger...

Întorcîndu-ne, însă, la *Fantômas*-ul originar, trebuie să remarcăm că, în ajunul primului răz-

boi mondial, Parisul trăia, proiectat în viața reală a metropolei, un adevărat film de groază: apariția terifiantă a lui Bonnot, un fost mecanic care, declarîndu-se sătul de exploatare, își proclamă intenția de a recupera, pe cale violentă, bunurile acumulate de către îmbogățiții epocii din profitul muncii celor mulți. Straniul conducător de bandă alesese ca soluție un fel de haiducie în plin oraș și, în scurtă vreme, devenise o adevărată teroare pentru autorități, și subiect de senzație pentru public, care urmărea palpitînd, fazele acestui inegal duel. Emoția pe care răzvrătitul o stîrnea în rîndul opiniei publice avea să fie evocată cincizeci de ani mai tîrziu de către regizorul Phillippe Fourastié, care, în filmul *Banda lui Bonnot* i-a atribuit rolul răzvrătitului lui Jacques Brel. Bonnot cel autentic a fost, în cele din urmă, surprins într-o clădire de la periferia pariziană și asediat de o adevărată armată de polițiști timp de aproape două zile, încît pînă la deznodămîntul luptei, la locul operațiunii, s-au putut strînge mai bine de 20.000 de martori oculari și o echipă de operatori cinematografici care au înscris scena pe peliculă. Deși rănit, Bonnot și oamenii săi au refuzat să se predea poliției. Ceea ce a urmat a fost o secvență extrasă parcă din *Fantômas*. În decorul străzii reale, parizienii au putut vedea cum, la adăpostul unui car cu fîn, care-i proteja întrucîtva de gloanțele asediaților, polițiștii s-au apropiat de clădire, au minat-o (ca în *Juve contra Fantômas*) și au aruncat-o în aer.

Afacerea Bonnot încă nu e închisă, totuși, fiindcă dezlănțuie o înverșunată campanie de presă, în focul căreia Feuillade se vede acuzat, nici mai mult nici mai puțin, decît că ar fi pregătit apariția unui Bonnot prin „elogiul" adus unui Fantômas! Acuzația era evident nedreaptă, dar oricît s-ar fi apărat realizatorul, serialul său constituia o violentă demistificare a ordinii stabilite. Autoritățile epocii, primarii multor orașe i-au interzis proiecția, dar războiul care bătea la ușă i-ar fi pus capăt oricum.

Primele rafale l-au surprins pe Feuillade în Spania, unde turna un film de aventuri inspirat din lumea pestriță a corridelor. Reîntors în Franța în iarna lui 1914, își adună în jurul său ceea ce mai rămăsese din trupă și încercă să încropească la repezeală cîteva „drame patriotice" care să susțină efortul general de război. Remarcabil este că în locul filmelor de propagandă obișnuite, care descriu o conflagrație fără teamă și prihană, cineastul prefera să abordeze dramele spatelui frontului, mizeria refugiaților, căminele distruse — pe scurt, „viața așa cum e..." Chemat sub arme, în primăvara lui 1915, se întorcea în vară, pentru cîteva săptămîni de permisie, tocmai în momentul în care *Misterele din New-York* zăpăciseră Parisul...

De trei luni, peripețiile acestui serial american, repovestite săptămînal în „Le Matin", făceau cea mai susținută concurență preocupărilor războiului. Spectatorii se înghesuiau în sălile în care Pearl White, într-un sobru taior, cu un basc negru aruncat ștrengărește peste pletele-i blonde se sustrăgea, din sută în sută de metri, morții care o pîndea sub cele mai neașteptate dintre forme. Dictat de interese evident comerciale, serialul în episoade, perfecționat de cineaștii americani, constrîngea publicul să revină săptămînal în sala de proiecție, pentru că a pierde un episod echivala cu a sări un capitol de roman polițist.

Gaumont își dorea o replică personală, mai cu seamă că genul înscria un record absolut de rentabilitate, iar Feuillade — care încă mai tînjea după succesul de public al lui Fantômas — abia aștepta s-o dea. Trupa a fost, deci, din nou reunită, în vederea noului serial, *Vampirii*. Eroul său, reporterul Guérande, pornește un război necruțător și plin de cele mai neașteptate întorsături împotriva sîngeroasei bande a „Vampirilor". Începînd cu cel de-al treilea episod, intra în acțiune și misterioasa cîntăreață de cabaret Irma Vep, complicea și aliata lui Moreno „marele Vampir". Interpreta Irmei care fascina publicul cu plastica ei superbă și privirea cînd candidă, cînd

ucigătoare — era o tînără actriță necunoscută: Jeanne Roques. Într-una din frecventele sale incursiuni în teatrele Parisului, aflîndu-se la „Folies-Bérgère", Feuillade o remarcase printre dansatoare. „Ochii ei vor fi magnifici la proiecție" — i-a spus lui Fescourt care-l însoțea, și a avut perfectă dreptate. Actrița, care a debutat sub muzicalul pseudonim Musidora — titlul unei mazurci foarte populare cu cîteva decenii în urmă — avea să se dovedească o personalitate artistică puternică ce știa să îmbine farmecul fizic cu forța expresiei și un remarcabil simț al mișcării.

Mai tîrziu, Feuillade i-a povestit lui Robert Florey că primele trei episoade ale *Vampirilor* au fost încheiate în 15 zile de permisie. În total, *Vampirii* au avut zece episoade, celelalte șapte fiind realizate ulterior, în cea de-a doua parte a anului, cînd din pricina insuficienței sale cardiace care avea să-i fie, mai tîrziu, fatală, regizorul a fost demobilizat. Pierzîndu-și, din această pricină, cadența difuzării, turnarea fiecărui episod îndelung așteptat de public se desfășura într-o atmosferă precipitată. Fără avansul necesar, Feuillade reușea cu foarte mari dificultăți să facă față ritmului, cu atît mai mult cu cît simțea mereu lipsa unora dintre interpreți, mobilizați pe front și disponibili numai în scurte permisii.

Robert Florey amintește de cazul lui Fernand Herrmann, care, aflat în convalescență, după o rană primită pe front, a fost distribuit în rolul lui Moreno, amantul frumoasei Irma Vep, dar însănătoșindu-se a trebuit să se întoarcă la datorie și atunci a fost înlocuit de colegul său Louis Lebas, venit în permisie, care i-a preluat personajul. Cum substituirile acestea miraculoase erau riscante, Feuillade prefera ca, mai expeditiv, să ucidă pur și simplu personajele, și aceste fluctuații ale distribuției erau materializate în întorsăturile intrigii serialului, printr-o adevărată hecatombă . . . „Feuillade inventa morțile cele mai neașteptate — povestește Florey — neezitînd chiar să umple un stilou cu otravă pentru a înțepa

mîna Marelui Vampir, așa cum a fost «ucis» Herrmann . . ."[12]

Sigur că asemenea condiții complicate de lucru creau tensiune pe platou și Feuillade, atît de calm odinioară, pare să fi devenit irascibil. Se povestește, de pildă, că întîrziind într-o zi la filmare, un actor a încercat să se dezvinovățească. Feuillade nu i-a mai dat însă timp să înșire „cauzele obiective", care-l împiedicaseră să fie punctual. „La lucru! — strigă regizorul. Oricum, am întîrziat filmarea. Explicațiile după . . ." A înmînat unui „polițist" un revolver și a arătat, cumplit, către împricinat: „*Împușcă-l!*" Nu s-a mirat nimeni, fiindcă realizatorul lucra întotdeauna fără scenariu, improvizînd din mers, actorii neștiind în prealabil ceea ce aveau de filmat. Așadar partenerul, luînd o mină amenințătoare, apăsă pe trăgaci și actorul cel nepunctual se prăbuși în convulsiile agoniei. „*Stop!*" — răsună satisfăcută vocea lui Feuillade, iar muribundul se ridică de pe podea întrebînd, plin de zel: — „*Acum ce mai fac?*". La care regizorul i-a răspuns cu diabolică nedumerire: — „*Cum ce faci? Ce-ar mai putea face un mort? Te duci la casierie, îți ridici drepturile și nu mai calci pe-aici . . .*"

Indiferent dacă este legendă sau întîmplare reală, în *Vampirii* victimele se numără cu zecile, lucru care, în afară că accentua violența acțiunii, lăsa impresia zădărniciei luptei cu răufăcătorii, pentru că Răul renăștea mereu sub loviturile derizorii ale Virtuții.

> „*Lucru care* — relatează Francis Lacassin — *a provocat admirația suprarealiștilor, deja seduși de metoda de creație căreia i se abandona din ce în ce mai mult, presat de împrejurări, Feuillade: improvizația, veritabil «dicteu automat» al cineastului. Dar pentru aceleași motive care stîrniseră entuziasmul suprarealiștilor, prefectul poliție Parisului, sătul să-și vadă agenții ridiculizați pe ecranu celor mai frumoase săli, interzise proiecția filmului...*"[1]

VICIUL ȘI VIRTUTEA

În fața acestei situații neprevăzute, Feuillade nu dezarmează și nici nu îngăduie ca piața cinematografică să fie abandonată serialelor americane. Va medita la un nou serial,

al cărui erou va deveni, fără echivoc, un justițiar, un slujitor dezinteresat al dreptății. Însuși numele noului personaj propus publicului emana din vocația sa de judecător: JUDEX. Cum într-un asemenea gen nu se poate opera decît dihotomic, în categoriile maniheiste ale binelui și răului, Feuillade atribuie virtuții chipul romantic al lui Judex, iar viciului — spre neliniștea cenzorilor care-i princinuiau atîtea necazuri de la o vreme — îi rezervă fizionomia unuia din stîlpii marii finanțe. Departe de noi gîndul că Feuillade ar fi dorit să ia, prin această opțiune, vreo atitudine politică. Îl împingea mai curînd instinctul comercial. „Trebuie să te gîndești întotdeauna la ceea ce i-ar place publicului să vadă" — repeta mereu autorul lui *Judex*, și cum știa bine că în toiul războiului mondial, provocat de nemăsuratele pofte ale oamenilor de afaceri, publicului i-ar fi plăcut să vadă măcar un bancher pedepsit cum se cuvine, îi oferă această plăcere: bancherul Favraux, șantajist, răufăcător și îmbogățit în criminala mașinație a canalului Panama, este amenințat cu moartea de Judex, dacă nu donează jumătate din averea sa celor lipsiți de mijloace. La expirarea termenului, în cursul unui mare dineu oferit ca să-și ascundă teama, bancherul se prăbușește răpus. De fapt, însă, n-a murit, e recuperat de Judex care-l osîndește la recluziune perpetuă, pentru a-și răscumpăra crimele în fața umanității. Cucerit însă de farmecul fiicei lui Favraux, Jacqueline, justițiarul, care are și el slăbiciunile sale, își eliberează socrul, cu condiția să ducă o existență modestă și anonimă, resemnîndu-se cu moartea sa civilă. În urma marelui succes al lui Judex, un an mai tîrziu, în 1917, Feuillade realiza *Noile aventuri ale lui Judex*, în care introducea în scenă o periculoasă bandă a „jefuitorilor de secrete". Banda aceasta vîna mai ales secrete de invenții, dar nu s-ar fi dat înapoi să folosească și misterul Favraux. Iată, deci, un mobil pentru Judex de a se activiza și de a delecta publicul încă zece episoade cu temerarele sale fapte de dreptate.

O primă particularitate a noului protagonist — menită să prevină intervențiile cenzorilor poliției — era nonviolența. În cele aproximativ zece ore de proiecție ale ambelor seriale Judex nu trage nici un foc de armă, nu ucide deliberat vreun adversar. El îi strivește, însă, cu forța implacabilei sale inteligențe. Iată un exemplu: doi complici ai „jefuitorilor de secrete" se furișează, pe urmele lui Judex, într-o cabană în care atacă cu cuțitele . . . manechinul deghizat în vestimentația justițiarului. Dîndu-și seama că au fost înșelați, ei se reped spre ieșire, dar e prea tîrziu: ușa a fost încuiată. Iar cabana începe să fie invadată de gaze asfixiante. Ce mai au de făcut bandiții? Le rămîne fereastra, unica ieșire, pe care o escaladează . . . căzînd într-un puț de unde se regăsesc pe un itinerar de galerii subterane riguros prestabilit care-i conduce spre laboratorul lui Judex. Acolo vor trebui să spună tot ceea ce știu, dacă nu doresc cumva ca imbatabilul detectiv amator să-i treacă pe mîna profesioniștilor poliției. Pe parcursul aventurii eroul serialului n-a uzat de nici o violență. El nu se atinge de cei care trebuie scoși din joc, nu încearcă măcar să-i oprească, atunci cînd vor să fugă. Are grijă numai să închidă toate căile, cu excepția uneia la capătul căreia așteaptă răbdător. Nu-și împiedică victima să se agite, să acționeze cum crede de cuviință, să aibă iluzia unei opțiuni. Ca însuși Destinul, Judex știe că drumul osîndei este unicul care i-a mai rămas infractorului.

Singura violență pe care Feuillade i-o îngăduie eroului său este cea a gestului, a atitudinii. Și trebuie să-l vezi pe René Cresté, înalt, voinic, dar tras ca prin inel, cu o mantie neagră peste tunica din catifea încheiată pînă la gît cu nasturi albi, cum își primește umflîndu-și pieptul, cu un aer vindicativ și marțial, dușmanii. Cu chipul sculptat parcă în piatră, cu ochii în flăcări, cu alura sa romantică, înceta să mai fie un actor oarecare, devenind idolul publicului, apărătorul celor slabi și oprimați.

Cu *Judex*, Feuillade pare a atinge momentul cel mai ridicat al măiestriei sale profesionale. Utilizînd procedee complicate și subtile, el tratează întregul serial ca o neîntreruptă alternare de „suspense" și umor, schimbînd în modul cel mai neașteptat climatele, destinzînd miraculos clipe de teroare și alarmă într-un deznodămînt comic, resimțit cu atît mai intens. Primerose, logodnica fratelui lui Judex, adînc jignită de suspiciunile celor din jur, a fost văzută fugind pe malul lacului. Toată lumea pornește în căutarea ei. O formă albă, inertă, plutește la suprafața apei. Momente de groază! Forma albă e pescuită, colțul cearșafului dat la o parte, și „trompa" voioasă a năsosului domn Cocantin — comicul companiei — care se lăsase dus de valurile lacului, iese în lumină. Spectatorul zîmbește ușurat. Feuillade nu-i dă însă timp și ridică întrebarea: *„Ce s-a întîmplat totuși cu Primerose?"*. Și o arată pe tînără călăuzită hipnotic spre vizuina bandiților.

În altă scenă, la miezul nopții, cuprinsă și ea de o inexplicabilă atracție magnetică, Jacqueline, soția lui Judex, înaintează spre fereastră avînd în mînă plicul care ascunde taina vieții ei. Poruncitor, de după o draperie, o altă mînă se întinde și înșfacă documentul, în timp ce, de după un fotoliu, își face apariția o a treia, care apucă mîna intrusă ca într-un clește. Acest balet al mîinilor care înfioară spectatorul prin insolitul și macabrul său este sfărîmat de un titlu, ca de un strigăt de uimire: „PRIMEROSE!". Răsturnările vertiginoase de situație, ca aceasta în care spectatorul se aștepta la oricare alt răufăcător în afara sărmanei Primerose, dirijată în transă de către răpitori abundă în întreg serialul. Îl și vezi de fiecare dată pe Feuillade zîmbind satisfăcut că iar și-a luat prin surprindere publicul.

Stilul cineastului este precis și eficace. Feuillade folosește cîte-un laitmotiv gestic care exprimă lapidar o idee, pe care un altul ar lichida-o, mai comod, printr-un insert scris. Așa de pildă, jocul palmei: el apare pentru prima oară în scena în care

Bertin, inventatorul unui sistem de propagat imagini la distanță, își lasă liniștit palma peste mapa cu planuri, cu certitudinea celui sigur că n-are cum să dispară de lîngă el. Și cînd dispare totuși, răufăcătorul vădește și el același gest care va reveni și în scena în care Milton, inventatorul unui submersibil își ascunde planurile într-un scrin — toți își așază liniștiți palma peste mapele invențiilor care circulă, dintr-un episod într-altul, de la creatori la răufăcători și în sens invers.

Deși exterioarele sînt în număr mai redus decît în *Fantômas*, poezia peisajului, caracteristică întregii opere a lui Feuillade, rămîne definitorie și pentru *Judex*. Cum creatorul lui *Bout de Zan* nu și-ar fi îngăduit un serial fără o mică vedetă, imaginea lui Jean, puștiul filmului, este asociată cu cea a unui cîmp înflorit pe care, prins de departe, copilul pare o pată albă fîlfîindă, asemenea unui fluture care zburdă în libertate, imagine de admirabilă puritate și poezie a copilăriei însăși.

Dacă micul Jean este întotdeauna în rol, nu tot același lucru s-ar putea spune și cu privire la meșteșugul celor mai mulți dintre interpreții filmului, care pare azi desuet. Prea multă emfază, prea multă ostentație și îngroșare în efortul actorilor de a reprezenta fie noblețea celor buni, fie nemernicia celor păcătoși. Din distribuție se reliefează, totuși, o personalitate proeminentă, prezență care distonează chiar cu restul ansamblului prin forța expresivității și jocul de surprinzătoare modernitate: este cea a lui Marcel Levesque, interpretul lui Cocantin. Actor de teatru relativ cunoscut, Levesque refuzase un timp tentația cinematografică, dar în 1910 acceptase totuși să joace într-un „film de artă", *Arestarea ducesei Du Barry*. Definitiv cucerit de luminile platoului, începu să-și asalteze colegii cu idei, dar cu idei comice. Cu corpul inert, în veșnic legănat de corabie, cu capul mic, iluminat de privirea cînd malițioasă, cînd stupefiată, cu nasul care-l preceda ca o antenă de investigat realitatea exterioară — întreaga sa făptură alcătuită din paradoxuri fizice îi favoriza

evoluția comică. Actorul era însă și un mare talent, inepuizabil în mijloace interpretative. El lumina literalmente finalul serialului, într-o secvență de neuitat:

Cu o carabină în spate și un cuțit cu o lamă cît baioneta pe care-l tot scoate din haină ca să-și dea curaj, Cocantin patrulează la marginea domeniului lui Judex. Și dintr-o dată, într-o barcă, pe lac, îi zărește pe cei doi capi ai răufăcătorilor care i-au scăpat în atîtea rînduri printre degete: baroana d'Apremont și doctorul Howay. Îi somează marțial să se predea și cum aceștia manifestă intenții divergente, scapără un foc. Încărcată cu explozibil — Cocantin n-avea de unde să cunoască amănuntul — barca sare în aer. În acest moment, actorul clipește mai întîi dezorientat, apoi își contemplă lung arma, își îndreaptă din nou ochii către lacul acoperit de fumul exploziei și, apucînd țeava carabinei cu două degete, de parcă ar fi o bombă cu explozie întîrziată, o aruncă, terifiat, cît mai departe. Apoi — Cocantin are doar un suflet pe cît de răzbunător pe atît de mare — se descoperă într-un gest de profund regret și reculegere. Și cum se mai dezvinovățește apoi în fața lui Judex, cum i se mai explică fără cuvinte — din fericire fără cuvinte, pentru că discursul său pantomimic este atît de expresiv încît faptul că filmul e mut devine șansă pentru arta cinematografică. Îi explică așadar lui Judex cum i-a somat pe șefii bandei, ei și-au văzut de drum, el ce era să facă?, a tras și apoi (ridicînd din umeri cu dezarmantă nedumerire și cu un indescriptibil gest al mîinilor) s-a spulberat totul. Arătînd solemn cu degetul spre cer, Judex avansează o opinie liniștitoare: „Dumneata, Cocantin, ai fost un instrument al providenței." Și ca prin farmec, simpaticul personaj se destinde: „Instrument al providenței? Da, asta l-ar aranja ..." Ridică un deget în sus și se întoarce spre Milton: el Cocantin, nici nu visa să ajungă un asemenea instrument.

Multe decenii mai tîrziu, cunoscutul istoric al cinematografiei Charles Ford încă își mai amintea nostalgic: „*Cîte amărăciuni n-a mai risipit acest Cocantin sîmbăta seara și ce valuri de rîs provoca în imensa sală a cinematografului «Gaumont»!*". Cu toate că n-a participat la aceste legendare proiecții de la «Gaumont», spectatorul român de azi este sensibilizat de maniera comică a lui Levesque și pentru că ea îi amintește tulburător de pregnant de cea a unei mari personalități a teatrului și filmului nostru: Grigore Vasiliu-Birlic. Născut în 1905, Grigore Vasiliu trecea pragul adolescenței în anii în care Judex sosea pe ecranele noastre. Să fi avut vreo contribuție șocul provocat de imaginea savurosului Cocantin în formarea stilului marelui comic român? În fața corespondențelor frapante din jocul celor doi actori, o asemenea supoziție îndeamnă la studiu. Cu atît mai mult cu cît maniera lui Levesque diferă fundamental prin modernitate și forță expresivă de cea a colegilor săi de generic. Dealtfel, după cum mărturisea și Levesque într-un interviu, Feuillade lăsa interpreților săi grija de a compune sau realiza un personaj după concepție personală și temperament propriu[14].

Dotat cu o neobișnuită precizie a expresiei vizuale, cineastul își rezerva, mai ales, elaborarea imagistică și dramaturgică a filmului. În contextul unui limbaj cinematografic mai puțin avansat decît al lui Griffith, preocupările pentru decupaj erau cu totul reduse, Feuillade folosind planuri-secvență extrem de lungi, cu o durată de cîteva minute. Acest ritm „în ralenti" constituie un obstacol redutabil în calea dialogului cu spectatorul de azi. Dorind, în 1973, să faciliteze o întîlnire a lui Judex cu publicul românesc contemporan măcar prin intermediul televiziunii, autorul acestor rînduri a fost constrîns să scurteze pelicula plan cu plan, la un sfert din durata ei inițială, imprimîndu-i un tempo mai apropiat de sensibilitatea și ritmul de viață al omului modern. El a avut satisfacția să constate că, la peste șase decenii de la premiera filmului, publicul încă mai putea urmări cu căldură și melancolie aventurile lui Judex, Cocantin și Primerose, ale atîtor umbre

care-i făceau să rîdă și să palpite pe străbunicii noștri, nu așa de demult, mai ieri, pe cînd ei înșiși, străbunicii, încă nu erau umbre.

Pe atunci, în 1916, cu intriga sa simplă și situațiile-i complicate, cu magnetismul interpreților săi, cu abilitatea lui Feuillade de a dirija emoțiile publicului și a întreține *suspense*-ul, *Judex* a înscris un succes peste orice așteptări. Un istoric al filmului putea chiar scrie:

„*Mulțumită lui « Judex », cinematograful francez a izbutit să se opună invaziei filmului american. Era de prisos să strigi: « Loc filmului francez ! » Se știa dinainte ce preferă mulțimea... Fără « Judex », fără gloria lui nelimitată, nimic n-ar fi putut ține piept străinătății ...*"[15]

O EROARE JUDICIARĂ

Succesul, deși imens, n-a avut însă și durată! Imediat după război, publicul se înnoi. Lumea însăși nu mai era aceeași. O generație se întorcea din noroiul tranșeelor, generație de supraviețuitori pentru care moartea devenise un fapt cotidian. O asemenea generație care era în drept să aștepte din partea cinematografului nu romanțare deșartă, nici evaziune în fantastic, ci luciditate tăioasă, nu putea decît contesta un *Judex*. E drept că cinematograful timpului continua să cultive evaziunea, numai că una mai distilată, mai abstractă, mai intelectuală și, prin aceasta, mai ipocrită. „Avangarda" se năpustise să devoreze ecranul, să-l înăbușe sub divertismente care de care mai epatante. Nu-i de mirare că într-un asemenea climat lumea trase cortina peste *Judex* și peste autorul acestuia. Cînd, în 1923, un distribuitor avu nefericita inițiativă de a-l relua, asupra lui Feuillade se năpusti, dezlănțuită, întreaga tînără critică a epocii.

„*Feuillade* — scria un cronicar — *i-a dezgustat de cinematograf pe toți cei care mai păstrează un grăunte de bun simț și de rațiune. Acest document buimăcitor ar fi de un comic fără egal, dacă nu ne-ar aminti că asemenea elucubrații au zăpăcit atîtea minți fără apărare...*"[16]

I se reproșa, desigur, lipsa de verosimil, deși un ziarist al timpului observa referitor la lucrurile de necrezut care se petreceau în societatea

franceză imediat după război: „*Judex ar putea riposta că, mai neverosimile și mai ridicole decît poveștile în care este implicat, sînt poveștile adevărate citite prin jurnale !*"[17]

Inchizitorii avangardei n-aveau de gînd să acorde, însă, circumstanțe atenuante. „*Fantômas și Judex vor fi încă multă vreme citați în fața Curții cu Juri. Ei îl acuză pe Louis Feuillade !*" — decreta sentențios un publicist.

Ca să fim drepți pînă la capăt, Feuillade n-avea nici el sentimente mai bune pentru gălăgioșii reprezentanți ai noii generații. „*Asupra filmului francez* — i se destăinuia lui Florey — *apasă o mare primejdie. Cinematografia noastră e amenințată de valul celor care vor s-o distrugă, oameni cu idei incoerente care țin morțiș să facă ceva cu totul nou . . .*"[18] Faptul că Florey, tînăr reporter, s-a grăbit să dea publicității opinia bătrînului maestru, a întețit focul și mai mult. „*Prietenii m-au trimis să văd « Noua misiune a lui Judex ». Și ăștia mai pretind că-mi sînt prieteni !*" — scria Delluc, clasicul criticii de film franceze, periculos în sarcasm, pe cît era de avîntat în entuziasm.

Feuillade a încercat să-și apere filmul. El ceru criticilor săi să-l înțeleagă, să-l accepte măcar ca vestigiu al unor timpuri revolute. „*Judex și-a cîștigat procesul în fața publicului epocii sale. În cinematograf nu pentru posteritate se lucrează, ci pentru primele săptămîni ale difuzării . . .*" El le reamintea adversarilor că filmul fusese turnat în plin război, în condiții speciale, „*în momentul în care America începea invazia ecranelor noastre*" și că tocmai *Judex* izbutise să dea impuls producției studiourilor franceze, care a cunoscut apoi o adevărată renaștere. Degeaba însă! Corul criticilor continua . . .

Veteranul încercă atunci să invoce ca arbitru publicul și opinia sa. Cum n-avea la dispoziție, ca mijloc de exprimare, decît programele de sală, în 1922, într-un asemenea „prospect" la serialul *Fata piratului* scria:

„... *Mare noutate !* vor spune cineaștii sau « ecraniștii » (oameni de talent bîrfitori, înclinați în același timp să

adapteze și să distrugă operele altuia), mare invenție! Dar eu nu inventez nimic, doar scenariile mele. Specificul profesiei noastre este de a ști să privească viața, care depășește totdeauna invențiile noastre. Tu, public suveran, judecător al filmelor noastre și stăpîn al destinelor noastre, știi bine asta. Dar mai știi oare și că numele tău, legat de cel al unui autor sau al unei opere, capătă un sens peiorativ și nu se pronunță decît cu dispreț? «Autor public», «film public»... înseamnă oroarea și dezolarea. Ciudați amfitrioni sînt cei care pretind să nu te invite la masa lor decît numai pentru a-ți servi ceva care îți repugnă și să-ți mai ceară să și plătești consumația. Fă-mi favoarea să nu mă confunzi cu această falangă. Dacă n-am ajuns încă autorul-public care m-aș fi dorit, ambiția mea cea mai scumpă este de a ajunge, și doar pentru asta muncesc. Am pentru tine — public — considerația datorată celui care-ți asigură existența, și te consider mai inteligent decît denigratorii și cineaștii ... Dacă ai ști în ce măsură prefer bunul tău simț, sufletul și sinceritatea ta, înfumurării celor care judecîndu-te de la superba lor înălțime, pretind să-ți facă educația..."[19]

Replica era acidă și convingătoare, numai că cei care dispuneau de coloanele presei influente, nu de niște foi volante, erau denigratorii. Iar Feuillade, trecut de 50 de ani, era ostenit și singur. Colaboratorii îl abandonau unul după altul. Crezînd că atracția publicului pentru *Judex* se datora meritelor sale personale, Cresté se arunca în aventura unei case de producții proprii, ale cărei prime subproducții îl compromiseseră definitiv. Prin 1921, Robert Florey îl întîlnea pe scena unui teatru de revistă, supraviețuind în sumbrul costum al justițiarului, cu un cuplet care-i era dedicat:

„Fiecare-și poartă pecetea propriului destin ...
Nepot al lui Dumas și fiu al lui d'Artagnan
I-am purtat sufletul romantic pe ecran,
Transcris-am, modest, propria-mi epopee..."

Dar aplauzele pe care i le dăruia publicul, tot lui Feuillade i se cuveneau. Și Marcel Levesque plecase în drumul său, căutînd, pe platouri străine un personaj pe măsură. După ce își încercase norocul cu un „Serpentin" care copia pînă și rezonanța numelui lui Cocantin, ajunsese în Italia, eroul unui serial comic minor. Iar Feuillade rămăsese izolat și hărțuit de adversari ... În 1924, pentru prima oară în viața sa de muncitor îndîrjit, fu nevoit să-și ia vacanță. Nu s-a mai întors pe platou. După cîteva luni, dispărea, și pînă și evenimentul morții sale era însoțit de huiduielile tinerei critici.

Judex, Cocantin și Feuillade păreau definitiv înfrînți și totuși timpul pregătește adesea revanșe neașteptate. *„În cinema, nu pentru posteritate se lucrează, ci pentru cîteva săptămîni"* — se consola Feuillade, nebănuind că 40 de ani mai tîrziu *Judex* al său avea să fie redescoperit de o nouă generație, în cursul unei retrospective organizate de cinemateca franceză. De astă dată o altă revistă care se revendica „avangardei", „Cahiers du Cinéma" a lui André Bazin, vedea în bătrînul meșter al cinematografului francez „un primitiv clasic și modern în același timp, ale cărui mari scene întîlnesc creațiile cele mai moderne, de la Buñuel la Alain Resnais." Autorul *Hiroșimei, dragostea mea* își exprima nețărmurita admirație pentru arta poetică a lui Feuillade, iar un alt reprezentant al „noului val", Franju, omagia memoria clasicului francez printr-o respectuoasă și plină de umor evocare, un *Judex* care făcea înconjurul lumii.

Ce gîndeau acum „magistrații" generației trecute, nemiloșii judecători care-l citaseră, cîndva, pe *Judex* în fața Curții cu Juri a „Tribunalului Esteticii"? Am avut prilejul să abordez acest subiect delicat, într-o discuție cu René Clair, unul dintre cei care loviseră în Feuillade. Era deja la o altă vîrstă, optica i se schimbase, iar el însuși era la rîndu-i contestat de aceeași judecată pripită și lipsită de nuanțe, caracteristică juvenilelor și superficialelor avangarde:

„Epoca noastră e avidă de noutăți — îmi spunea. *Dar revoluțiile artistice sînt mai mult aparente decît reale. În artă nu există rupturi totale, se continuă mereu o tradiție ..."*
Și săvîrșind în mod neașteptat un salt în trecut, mi s-a destăinuit:
„Pe vremea cînd eram și eu tînăr, constituind, la rîndul meu, «noul val» al acelei generații, detestam împreună

cu întreaga elită artistică filmele lui Feuillade. Pe atunci îl priveam cu superioritate, îi dispreţuiam arta, ceea ce ne interesa erau doar complicatele noastre cercetări. Cineclubnrile de azi consideră însă o cinste să-l reprezinte pe Feuillade, căruia critica abia acum îi admiră simplitatea şi spontaneitatea. Cît despre căutările noastre de atunci, cine se mai interesează de ele? ...[20]

Să nu ne surprindă jocul acesta de opinii extreme, controversa aprinsă peste epoci, din care istoria artei ne oferă atîtea numeroase exemple. Esenţialul este că valorile supravieţuiesc, că „erorile judiciare" mai pot fi declarate nule, că cel puţin în domeniul operelor de artă se recurge rar la pedeapsa capitală, că supravieţuind, valorile pot fi aşezate, în cele din urmă, la locul pe care-l merită. Cît despre pasiunile pe care le-au aprins, despre pătimaşele dispute reluate peste decenii, despre rechizitorii şi apologii, ele fac parte integrantă din spiritul uman şi trebuie privite, de aceea, cu înţelegere şi seninătate...

VIII

INTOLERANŢĂ
(Intolerance)
de **David Wark GRIFFITH**

S.U.A., 1916 *Operator:* G.W. Bitzer. Asistenţi ai regizorului: Erich von Stroheim, W.S. van Dyke şi alţii. *Decoruri:* Frank Wortman şi R.E. Wales. *Distribuţia:* Protagonista secvenţei de legătură Lillian Gish 1. *Episodul contemporan:* Mae Marsh (fata), Robert Harron (tînărul), Sam de Grasse (Jenkins), Vera Lewis (sora sa); *II. Episodul palestinean:* Howard Gaye (Iisus), Erich von Stroheim şi Gűnther von Ritzau (fariseii). III. *Episodul babilonian:* Constance Talmadge (Fata Munţilor), Elmer Clifton (rapsodul), George Siegman (Cyrus), Mildred Harris (favorita); IV. *Episodul medieval:* Frank Bennet (Carol al IX-lea), Josephine Cromwell (Catherina de Medicis), Joseph Hennaberry (amiralul Coligny).

Aduşi de întîmplare, în vara anului 1915, la marginea Los Angelesului, pe Bulevardul Amurgului, trecătorii rămîneau înmărmuriţi, cu privirea ridicată către cele mai grandioase decoruri pe care le cunoscuse pînă atunci Hollywoodul (şi cunoscuse destule, mai ales în ultimii ani!). Imensa schelă a cetăţii Babilonului, înconjurată de adevărate ziduri fortificate, pe crenelurile cărora puteau trece unul lîngă altul două care de asalt, se înălţa, temerar, spre cer, vizibilă la multe mile în jur. Palatul, de care te puteai apropia urcînd cîteva zeci de trepte, era flancat de două colonade formate din stîlpi înalţi de peste 15 m, susţinînd fiecare la rîndul ei cîte o grandioasă statuie a zeului-elefant ridicat pe picioarele din faţă. Îndărătul construcţiei se întrezăreau turnuri şi metereze înalte de 60 de metri, iar pe crestele acestora fuseseră plantate boschete înflorite şi chiar copaci, reconstituind faimoasele „grădini suspendate" de care povestesc legendele. Şi, zi de zi, decorul creştea ramificîndu-se ca un baobab!..

Griffith, care-și pregătea înfrigurat ambianța viitorului său film, construia fără planuri arhitectonice, pe măsură ce-i veneau idei noi.

„Iar și iar se sfătuia cu Huck Wortman — îl evocă Lillian Gish. *Huck îl asculta, punea cîteva întrebări despre dimensiuni, cîteodată scuipa, printre dinți, o zeamă neagră de tutun, clătina de două-trei ori din cap a îndoială, pe urmă se îndepărta cu o expresie de îngrijorare pe chip...*"[1]

Și în dimineața următoare, trecătorii își suceau din nou gîtul, minunîndu-se la apariția noilor schele. Aveau și de ce să se mire! Pentru popularea unor decoruri atît de vaste — numai sala de recepție a regelui Balthazar măsura 1 500 de metri — fusese necesară recrutarea unei adevărate divizii de figuranți. Un întreg sat de corturi și căsuțe fusese amenajat în apropiere pentru a-i adăposti; efectivul armatei babiloniene, ajuns la 16 000 persoane, era hrănit de mari bucătării de campanie, ale căror vagonete circulau pe linii de decovil; fusese montată și o adevărată cale ferată pe care erau transportate materialele necesare șantierului, caii și elefanții.

În 1914, pe cînd filmau *Cabiria*, regizorul italian Pastrone și operatorul său De Chomon născociseră, pentru a sublinia gigantismul decorurilor, acel „carello" care avea să fie denumit în America „traveling", postament glisant care deplasa aparatul de luat vederi, lărgind sau micșorînd imaginea, după dorință. La scara decorului babilonian, însă, căruciorul lui Pastrone își pierdea eficacitatea. Pentru a putea cuprinde complexul scenografic înălțat de Griffith în întreaga sa amploare, Billy Bitzer a trebuit să se înalțe în nacela unui balon captiv și numai așa a reușit să turneze impresionantele scene în care mii de figuranți mișună, pe zidurile înalte ale cetății.

Uimirea Hollywoodului în fierbere spori și mai mult cînd Griffith ridică, alături de cetatea Babilonului, decorul Ierusalimului antic, iar lîngă străzile pietruite ale Parisului din secolul XVI, clădirile mucede ale cartierelor muncitorești contemporane. Toate decorurile pentru unul și același film ... Dar unde și cînd urma, în definitiv, să se petreacă acțiunea acestuia? La Ierusalim sau la curtea Catherinei de Medicis? În zilele noastre sau în antichitatea asiatică? Dacă Griffith n-ar fi fost omul care tocmai transformase ceea ce mulți luaseră drept nebunie într-un milion de dolari beneficiu, ar fi fost iarăși suspectat că și-a pierdut mințile. Dar cineastul devenise omul zilei și toată lumea nu făcea decît să se întrebe ce intenții are acum.

O fotografie ni-l înfățișează în această cea mai fericită perioadă a vieții sale. Are chipul unui vizionar dezlănțuit care își cunoaște atît resursele, cît și drumul pe care-l mai are de urmat. Cu fața transfigurată de încordare și elan, ca un alergător gata să rupă cu pieptul panglica liniei de sosire, acest bărbat trecut de patruzeci de ani poartă înscrise pe chipul său neastîmpărul și dorul de înălțimi proprii adolescenței ...

DINCOLO DE TURNUL BABEL

Pentru prima oară în cariera sa de cineast nu mai are de înfruntat insolubilele probleme financiare. Pentru sumele imense pe care le investește în noul său film mînuiește propria sa avere, milionul pe care i l-a adus *Nașterea unei națiuni* și n-are decît să ridice un deget pentru a găsi zeci de amatori, gata să investească alte averi în întreprinderea celui care i-a îmbogățit pe acționarii lui „Epoch". Cînd, în decembrie 1915, anunță înființarea societății „Wark Producing Corporation", îmbulzeala amatorilor de cote-părți este atît de mare încît nici nu mai știe cum să-i selecționeze. Alături de frații Aitken, de membrii echipei sale, între care Mae Marsh și Lillian Gish, mai subscriu încă 50 de posesori de capital. Probleme bugetare nu mai are, poate cheltui cît socotește necesar. Și nici nu se uită la bani ...

Într-o bună dimineață, începe filmarea. În zori, 15 000 de figuranți și 250 de care de asalt îl așteaptă în fața „zidurilor Babilonului". Pentru această secvență Griffith sontează, ca unică sursă de lumină, exclusiv pe soare, și deși meteo-

rologii l-au asigurat că ziua va fi frumoasă, a postat șase oameni, pe o rază de 60 de mile, concentric, să raporteze telefonic orice schimbare a vremii. Amînarea lucrului cu cei 15 000 de figuranți ar încărca nota de plată (și așa ridicată) a secvenței, cu 75 000 de dolari (bugetul mediu a două-trei filme!) Pe la nouă, primește un avertisment telefonic: un banc de ceață avansează perfid în direcția studioului. „Totul e pierdut!" — ridică Bitzer neputincios din umeri, dar, ca un general neînfricat, regizorul a și dat semnalul de atac.

Disciplinat, operatorul vizează prin teleobiectiv cîmpia amorțită de zăduf, spațiu fără contururi și margini, ca un peisaj cosmic. Și, dintr-o dată, în timp ce învîrte fără convingere manivela aparatului, observă prin vizor cum iarba uscată și întunecată pare să se onduleze ușor în bătaia vîntului și scoarța pămîntului însuși prinde să se miște. Ceea ce luase drept ierburi, sînt vîrfuri ascuțite de lănci, iar pe nemărginita cîmpie „se leagănă" vegetația umană, „cîtă frunză și iarbă", care, pe măsură ce se apropie ca vijelia, dobîndește contur și imagine. Acum, în obiectivul lui Bitzer clocotesc popoarele planetei, se apropie, revărsîndu-se ca apele unui fluviu teribil, compact, ca o convulsie universală, ca un cataclism geologic ...

Cînd după un timp se lasă ceața, inevitabil, filmarea s-a și încheiat, iar Bitzer mai clipește încă, buimăcit, recapitulînd ceea ce i-a fost dat să vadă. Nimic în afara mulțimii dezlănțuite n-ar fi putut servi mai bine grandoarea acestei imagini. Iar Griffith zîmbește concentrat, fiindcă numai el, pe ecranul imaginației sale, vede ceea ce va urma: prim-planurile care vor completa, în detaliu, tabloul.

— "*Noi am trecut dincolo de Turnul Babel, dincolo de cuvinte* — proclamă cu mîndrie Griffith în fața colaboratorilor săi. *Am descoperit un limbaj universal, o putere care-i poate înfrăți pe oameni... Țineți minte aceasta! Și gîndiți-vă numai la acest lucru cînd vă aflați în fața aparatului de filmat!*"[2]

Simțindu-se mai aproape ca oricînd de împlinirea ambițiilor sale artistice, Griffith dorea să realizeze un film despre intoleranța umană, a cărui acțiune să se desfășoare în patru epoci diferite. Prima, cea în care perșii lui Cyrus amenințau zidurile Babilonului, se cristaliza în jurul înfruntării dintre liberalismul religios al înțeleptului rege Nabonidus și intoleranța marelui preot al lui Baal. Cel de-al doilea episod, desfășurat la curtea lui Carol al IX-lea, debuta cu o întîlnire între hughenotul Coligny și rege: „*Ce om minunat ar fi acest amiral dacă ar gîndi ca noi!*" — spunea regele în sinea sa. „*Ce rege minunat ar fi dacă ar gîndi ca noi!*" — murmura, la rîndu-i, hughenotul. Dialogul astfel început avea să culmineze logic cu scenele sîngeroase ale masacrului „Nopții sfîntului Bartolomeu". Cea mai elementară intrigă îi era rezervată subiectului biblic. La drept vorbind, nici măcar nu era o intrigă, ci un număr de tablouri disparate care înfățișau momente din viața lui Crist: judecata femeii adultere, nunta din Cana Galileii, răstignirea etc., tratate aproape numai în planuri generale.

După cum se vede, aceste prime trei părți nu se deosebesc prea mult de alte producții cinematografice ale timpului. Tablourile consacrate Nazarineanului ne par astăzi inspirate din realizările italiene care făcuseră vogă în întreaga lume, episodul hughenoților amintește, pînă și în tratare, de capodopera „filmului de artă" francez, *Asasinarea ducelui de Guise*, o producție care-l impresionase profund pe autorul *Intoleranței*, iar episodul babilonean urma calea superproducțiilor pe care Griffith însuși le inaugurase în Statele Unite cu *Judith din Bethulia*. Dacă *Intoleranță* ar fi fost compus doar din aceste trei episoade, probabil că n-ar mai fi beneficiat de locul ce i-a fost unanim recunoscut, mai tîrziu, în istoria cinematografiei.

Miezul filmului îl constituia, însă, episodul modern, la care Griffith lucra încă demult, din perioada *Nașterii unei națiuni*. Intitulat „*Mama și legea*", el era deci, terminat de la începutul

anului 1915, dar, din cauze necunoscute, Griffith ezita să-l lanseze. Poate că, prizonier al triumfalului său succes de public cu *Nașterea ...*, îl socotea neînsemnat. Îi trebuia neapărat o nouă „lovitură", pentru a se menține în centrul atenției, așa încît puse „Mama și legea" de o parte și se ocupă de ampla sa istorie a intoleranței.

Curînd își dădu însă seama că în „Mama și legea" tocmai despre intoleranță era vorba. Ideea filmului îi fusese furnizată de un raport al Comisiei Federale Industriale, care îl acuza pe proprietarul unei uzine chimice că asasinase, folosind poliția sa particulară, 19 greviști ce revendicaseră un spor de salariu. Asemenea asasinate colective deveniseră fapt divers într-o epocă în care mișcarea muncitorească americană se afla în plin avînt. În dîrza grevă de la Chicago fuseseră uciși, în 1905, 21 de muncitori, alți 400 fiind răniți; în industria fierului pentru construcții, patronii nu ezitaseră să utilizeze împotriva angajaților lor dinamita, iar în 1914 în Colorado, oamenii înarmați ai lui Rockefeller au măcelărit 14 bărbați, femei și chiar copii.[3] Recrutarea de către marii industriași a unor poliții personale, de fapt bande de asasini fără scrupule, era în acei ani cît se poate de frecventă.* Griffith, „aristocrat" care cunoscuse exploatarea pe propria sa piele, probabil că a vibrat adînc la vestea acestui ultim masacru din industria chimică, rămas nepedepsit.

Printr-o coincidență, în aceeași perioadă făcuse senzație și „afacerea Stielow". Implicat pe nedrept în asasinarea unui supraveghetor, un tînăr muncitor fusese executat în pripă, pentru ca ulterior eroarea judiciară să iasă la lumină. De o parte, patronul asasin ocrotit de lege, de cealaltă, proletarul nevinovat, jucărie în mîna capriciilor justiției — contrastul era prea flagrant pentru ca

* Polițiile private mai dăinuiau încă și în 1976, cînd proprietarii minelor din Witley (Kentucky) au folosit pentru înăbușirea mișcării greviste gărzi înarmate recrutate din rîndul foștilor combatanți ai războiului din Vietnam. (cf. „Le Monde" din 31 ian. 1978).

un artist cu sensibilitatea lui Griffith să-l ignore. Indignarea i-a fost convertită în inspirație: a conjugat cele două evenimente și, adăugîndu-le propriile sale amintiri despre sălbăticia exploatării, despre ipocrizia cu care este ea camuflată printr-o morală imorală, profund părtinitoare, a alcătuit episodul modern al *Intoleranței*. Așa încît, tîrziu, după ce termină filmarea celor trei episoade de epocă, refăcu integral „Mama și legea" întărindu-i conflictul dramatic, ceea ce constitui o șansă unică pentru actori, care dispuneau astfel de prilejul de a-și îmbunătăți creațiile. Iată, schematic, subiectul episodului modern:

Bătrîna domnișoară Jenkins, sora puternicului industriaș local, este conducătoarea unei clici de matroane intolerante, ipocrite și mironosițe, pe care Griffith le denumește cu ironie „înnobilatoarele umanității". Aceste doamne și-au pus în gînd să încorseteze existența tuturor în conformitate cu tiparele puritanismului lor. Dorind cu orice preț să se ocupe cu filantropia, ele încep prin a întemeia un orfelinat. Fondurile le va furniza industriașul Jenkins, care știe că filantropia, pe lîngă faptul că este o excelentă reclamă, constituie și un mijloc de a diminua impozitele. Dar banii orfelinatelor, trebuie recuperați din salariile muncitorilor. Aceștia, bineînțeles, se opun: ei nu duc grija orfelinatelor, pentru că au copii de crescut. Izbucnește greva pentru menținerea salariilor la nivelul inițial. Cînd bandele înarmate ale industriașului vor deschide focul asupra proletarilor, orfelinatele se vor popula, în sfîrșit, iar fabrica își va reîncepe lucrul în condițiile dictate cu țeava puștii de către „generosul filantrop". Toate problemele se rezolvă dintr-un condei!

Izgonită de valul de teroare al înăbușirii grevei, eroina episodului ajunge în orașul apropiat, unde se simte atrasă de un tînăr care-i devine soț. Poliția îl arestează pentru un asasinat de care nu e vinovat, iar justiția îl condamnă la moarte, ca și în „cazul Stielow". Cu cîteva ore înainte de execuție, chinuită de remușcări, autoarea crimei îi mărturisește soției condamnatului, adevărul.

Aceasta aleargă la guvernator pentru a obţine salvarea inocentului, dar primul demnitar al statului tocmai pornise în voiaj electoral. Cele două femei pleacă în urmărirea trenului, în care se află guvernatorul, cu un automobil de curse. La închisoare, condamnatul primeşte ultima împărtăşanie. Automobilul izbuteşte să ajungă trenul din urmă, guvernatorul semnează graţierea, care este adusă la închisoare chiar în clipa în care ştreangul este trecut pe după gîtul nevinovatului. După o salvare în ultima clipă „a la Griffith", neînfricata femeie îşi va recăpăta soţul şi fericirea familială.

Fireşte că principalul instrument de care se serveşte Griffith în relatarea acestui subiect este montajul. După cum se vede şi din rezumatul nostru, finalul dobîndeşte o deosebită forţă emoţională tocmai datorită alternării urmăririi trenului cu pregătirea execuţiei. Montajul paralel aminteşte mereu spectatorului că nu are de-a face cu obişnuita exhibiţie de dinamică cinematografică specifică peliculelor timpului (fie ele comedii burleşti sau filme de aventuri), ci cu o cursă contra timpului de care depinde viaţa unui om nevinovat. Griffith a pus, dealtfel, tot meşteşugul său în joc spre a-l constrînge pe spectator să palpite pentru viaţa eroului. Montajul fragmentează acţiunea în planuri dintre cele mai scurte care înfăţişează fie celula condamnatului la moarte, fie trenul guvernatorului spintecînd zarea ca un bolid, fie automobilul care încearcă să-l ajungă, solemnitatea împărtăşaniei, pregătirea eşafodului, etc. Planuri diferite fracţionau însăşi acţiunea aceluiaşi decor: chipul condamnatului desfigurat de spaimă, al preotului care ia smerit parte la un asasinat, mîna tremurîndă a victimei etc. În sfîrşit, ritmul montajului îi transmitea spectatorului o vie emoţie, îl constrîngea ca din simplu observator să devină un participant implicat în acţiunea trăită pe ecran. Niciodată încă nu mai întîlnise publicul la cinematograf o asemenea manieră de a istorisi.

Dar Griffith conferă montajului nu numai sarcina de a reda dramatismul unei urmăriri sau unei aşteptări integrată *suspense*-ului, ci şi valori emoţionale dintre cele mai variate. Cîte un detaliu revelator ţîşneşte în prim-plan, conferind obiectului celui mai comun nebănuită expresivitate. Dorind să redea, de pildă, starea sufletească de sfîşietoare singurătate a eroinei, după ce poliţia i-a răpit bărbatul iubit, cineastul îi înfăţişează întîi în plan general locuinţa pustie. În centrul încăperii mizere, fata mută în neştire, dintr-o mînă într-alta, o mătură. Pentru cine să mai deretice acum? Urmează un plan care surprinde mîna şovăitoare a tinerei alunecînd pe masă şi întîlnind acolo, uitată, o şapcă bărbătească ... Şapca *lui!* Atît i-a mai rămas ... Iar restul? Pustiu!... Şi dintr-o dată, printr-unul din acele admirabile efecte de montaj atît de caracteristice lui Griffith, sîntem aruncaţi din acest tabloul de infinită şi tăcută amărăciune, în casa plină de lume şi veselie, de fast şi bogăţie a industriaşului Jenkins. Şi ceea ce ar fi putut fi melodramă — într-o perioadă în care tocmai melodrama „se purta" cel mai bine — devine antiteză demascatoare: „unora totul, altora nimic"!

Datorită tocmai unei asemenea maniere de a aborda subiectul, caracterul de dezvăluire pe care îl dobîndeşte montajul — în special montajul alternat — devine comun întregii părţi moderne a filmului. O virulenţă rar atinsă în filmul american o are descrierea raporturilor dintre Jenkins şi angajaţii săi. Relatînd acţiunea de „asanare morală" purtată de „înnobilatoarele umanităţii", Griffith nu se sfia s-o coboare de pe piedestalul idealismului etic pe terenul real al intereselor de clasă. Iată cum descrie vizita patronului la o petrecere a lucrătorilor: după un prim-plan cu chipul înciudat al lui Jenkins, un insert ne traduce şi pricinile indignării sale: *„Ora 10! Ar trebui să fie de-acum toţi în pat pentru ca mîine să poată lucra bine!..."*

Cu tot atîta vehemenţă este înfăţişată răfuiala patronului cu muncitorii grevişti. În in-

troducerea secvenței, Jenkins dispune: *„Toate salariile să fie scăzute cu zece la sută !"* Prin înlănțuire, cineastul ne arată imediat agitația produsă de această decizie. Titlu: *„Greva" !* Griffith ne înfățișează, în plan general, furnicarul din curtea fabricii. Titlu: *„Storc banii noștri și-i folosesc să-și facă reclamă ca filantropi ..."* Se ivesc, în fața porții, spărgătorii de grevă. Titlu: *„Cei înfometați abia așteaptă să le ia locul !"* Din acest moment, linia epică a episodului se dedublează: ea se va consuma atît în fața porții uzinei, unde sînt masați greviștii, cît și în orășelul muncitoresc în care familiile intră în alarmă și aleargă pe deal, de unde pot urmări desfășurarea evenimentelor. Sosește poliția personală a patronului, înarmată pînă în dinți. În fața acestor oameni plătiți să ucidă, stau cu palmele goale, înfruntîndu-i, muncitorii. Iar sus, pe deal, soțiile și copiii sparg zăgazurile tăcerii filmului mut cu vietele parcă aievea auzite. Este o vînzoleală a deznădejdii care nu poate fi privită fără emoție. Dar înaintea deznodămîntului, Griffith ține să mai sublinieze încă o dată răspunderea personală a patronului pentru crima pe care o pregătește, printr-o secvență pe cît de lapidară pe atît de grăitoare: slujbașii lui Jenkins ezită. Ei îi telefonează patronului, solicitîndu-i dispoziții clare: să tragă sau nu? Pe ecran apare doar răspunsul lui Jenkins: *„Curățați proprietatea !"* Capitalistul nu spune: ucide! El ordonă doar: apărați proprietatea privată! Și restul? Restul e treaba armelor. Ele să răspundă!...

Și armele vorbesc. Teribilele scene ale masacrului preced parcă în expresie celebra secvență a scării din *„Crucișătorul Potiomkin"*. Dintr-o direcție trage în muncitori poliția uzinei, mercenari în uniformă, instruiți pentru a ucide, desfășurați în „trăgători" ca pe front. Din curtea uzinei, un grup de supraveghetori civili își descarcă și ei pistoalele în greviști. Și între aceste două grupuri ofensive, groaza oamenilor dezarmați, prăbușirea celor răpuși, fața contractată de durere a răniților. Secvența se încheie cu un panoramic de ansamblu, care îi înfățișează pe muncitori fugind sub rafalele ucigătoare, prin fața unui zid pe care distingem sloganul: *„Azi ca și ieri, mereu același lucru !"*. Acest panoramic lent survenind după montajul extrem de rapid al detaliilor masacrului — unele planuri au numai nouă fotograme ! — stabilizează parcă într-o singură concluzie, buimăcitoarea alternare a scenelor.

Aceeași înverșunare o pune cineastul și în final, condamnînd falsul justiției burgheze. Execuția este pregătită de cîteva planuri scurte, dar convingătoare: procesul, zîmbetul sfios al acuzatului către soția sa, chipul imobil al magistratului rostind sentința, expresia eroinei sfîșiată de nesiguranță, palmele ei care frămîntă o batistă ... Toate aceste detalii sînt punctate în grabă, pentru că scopul central al episodului este scena execuției.

O execuție era desigur un fapt senzațional pentru cinematograful epocii, temă de toată „frumusețea" pentru meșteșugarul avid de succes. Lui Griffith, însă, nu execuția propriu-zisă îi stîrnește interesul, nu brutalitatea actului în sine, ci faza sa anterioară care pentru oricare altul ar fi trecut neobservată, și anume *repetiția* ei. Cineastul ne înfățișează, așadar, trei cetățeni onorabili înarmați cu trei inocente bricege, în fața unei mese pe care sînt întinse ca niște strune, trei sfori subțiri. Ți-e și greu să crezi că oamenii aceștia care se lasă instruiți, docili ca niște școlari, sînt ... călăii ! Pentru că una din cele trei sfori, tăiată, va declanșa mecanismul ucigător. Care dintre ele? Nu se știe ! Tocmai asta nu se știe. Unul dintre cei trei bărbați respectabili va deveni călău. Care anume? Nu se știe și nu se va ști de către nimeni, niciodată ! Totul este pus la punct după un plan diabolic. Un om nevinovat va fi ucis și nimeni, nici măcar călăul, n-o să-l aibă pe conștiință. Amănuntul obscur, în fața căruia se oprise sensibilitatea cineastului, era luminat orbitor de mijloacele de expresie ale filmului. Belá

Balázs avea să noteze cu nemărturisită admirație în anul 1940:

„Filmul acesta a fost realizat cu aproape 25 de ani în urmă. Cinematografia burgheză nu ne-a oferit de atunci încoace o critică atît de elocventă la adresa capitalismului. Nu este întîmplător nici faptul că inovațiile revoluționare ale cinematografiei au apărut de la început în acest film revoluționar...“[4]

MONTAJUL ȘI FLUVIUL EMOȚIEI

La care inovații se referă, oare, marele teoretician al artei filmului care a fost Belá Balázs? Montajul alternat fusese folosit doar încă înainte de *Nașterea unei națiuni*, cînd Griffith își formase și particularitățile stilului, elementele de limbaj. Inovatoare nu era nici ambiția de a face un adevărat racursi prin istoria omenirii într-un singur film. Încă în 1908, Méliès realizase *Civilizația de-a lungul epocilor*, care traversa în 11 tablouri trecutul umanității, începînd de la Cain și Abel, oprindu-se, între altele, la catacombele romane și Inchiziție, și ajungînd la „triumful“ Congresului Păcii de la Haga (1907), care-i dăduse — și nu numai lui — iluzia umanizării lumii și renunțării la forță. Făcînd abstracție de naivitatea politică, amintirea lăsată de această peliculă era cea a unui spectacol foarte amuzant și viu, rînd pe rînd dramatic, patetic, comic și ironic, care se poate să-l fi inspirat și pe Griffith în ambițioasa sa istorie a intoleranței umane. Mult mai aproape însă, în 1912, italianul Luigi Maggi realiza ambițiosul său film *Satan*, purtîndu-și spectatorul din epocă în epocă, din momentul în care Satan îl trădează pe Dumnezeu, în cel în care Iuda îl trădează pe Christ, apoi în era medievală, cînd încornoratul își pune rasă călugărească, pînă în lumea industrială modernă în care Satan, în ipostaza fabricantului, își poate face cu adevărat toate chefurile. Spre deosebire, însă, de aceste filme, episoadele ce compuneau *Intoleranță* nu se succedau unul după celălalt, ci, deși situate în perioade de timp atît de disparate, se întrepătrundeau, desfășurîndu-și acțiunea simultan. Iată cum

caracteriza autorul însuși, într-un admirabil material publicitar, structura dramaturgiei sale:

„Povestirile pornesc ca patru torente, curgînd la început aparte, încet, liniștit. Pe măsură ce se dezvoltă ele se apropie, curg mai repede și mai repede pînă ce, în ultimul act, se amestecă într-un singur fluviu, clocotitor, de emoție.“[5]

Pentru a înțelege mai lesne modul în care se realizează acest „amestec clocotitor de emoție“, ne vom referi la episodul biblic, funcția sa în ansamblul filmului fiind deosebit de caracteristică. Luat în sine, rupt din contextul filmului, acesta nici nu poate exista. Spectatorul ar avea în față numai cîteva tablouri disparate din viața Nazarineanului. De fiecare dată însă, un asemenea tablou luminează în contextul celorlalte povestiri, mai ales al povestirii moderne, o idee inexistentă în imagine. La începutul filmului ni se istorisește, de pildă, despre „complotul“ Jenkinșilor pentru instaurarea „moralității“. În cercul puritan al domnișoarei Jenkins, fată bătrînă înăcrită de insuccese, se discută cu indignare despre faptul că orașul e plin de localuri de pierzanie, că trebuie create legi pentru a face poporul „bun“. Această secvență este urmată de începutul episodului biblic: o piață orientală împietrește sub ochii noștri; oamenii, ca sub o vrajă, au încremenit în cele mai nefirești poziții: un tînăr care mușca cu poftă dintr-un colțuc de pîine a rămas cu gura întredeschisă, un băiețandru care ridica un coș a înlemnit cu povara suspendată în aer. Ce s-a întîmplat? În acest vălmășag al vieții, s-a ivit un fariseu (personaj interpretat de Erich von Stroheim) care se roagă. Și — ne informează un titlu — cînd fariseii se roagă, ei pretind ca orice activitate laică să înceteze. „— *O, stăpîne!* — exclamă cu trufie unul dintre ei. *Îți mulțumesc că sînt mai bun decît ceilalți semeni ai mei ...*“

S-ar putea obiecta, desigur, că în desfășurarea subiectului nu este vizibilă nici o legătură directă între societatea filantropică a domnișoarei

Jenkins și ritualurile Ierusalimului antic. Dar aici relația nu se menține la nivelul anecdotei, ci vizează legătura de idei. Avem de-a face de fapt cu o paralelă între ipocrizia a două epoci diferite. Ca și fariseii Ierusalimului, „înnobilatoarele umanității" se cred mai bune decît ceilalți oameni, ca și ei ar dori să strivească în jur orice tresărire a vieții. Pozițiile nefirești în care au încremenit oamenii din piața orientală nu dau oare și mai mult relief ideii că „asanarea morală" la care au rîvnit ipocriții tuturor epocilor este potrivnică, ca orice absolutizare, naturii omenești? În numele cărei morale uneltește cercul Jenkinșilor? În numele celei creștine, desigur. Dar — amintește Griffith — , o asemenea interpretare a moralei este un fals, o manifestare fariseică, iar fariseii i-au fost lui Christ dușmani ... Și iată cîte lucruri izbutește să spună cineastul, fără a utiliza nici imagini, nici titluri, ci numai alăturarea a două secvențe funciar deosebite ca încărcătură dramaturgică, a căror relație analogică se dezvăluie însă foarte strînsă.

Asemenea legături abundă pe tot parcursul filmului. După secvența în care Jenkinșii pun la cale închiderea localurilor în care se vinde alcool, urmează episodul din Cana Galileii, în care Iisus însuși transformă apa în vin. Scena nu este tratată ca un miracol menit să cultive prejudecăți mistice, ci ca o replică polemică la intoleranța modernă. În final, drumul spre spînzurătoare al osînditului alternează cu imaginile Golgothei lui Christ.

Analogie, simbol, metaforă ... niciodată, însă, mijloc al exaltării mistice. Personajul denumit într-un titlu ca „cel mai mare inamic al intoleranței" nu face decît să condamne nelegiuirile săvîrșite în numele său fie de fariseii antichității, fie de catolicii fervenți de la curtea lui Carol al IX-lea sau de burghezia puritană a zilelor noastre. Filme istorice se mai făcuseră și pînă la Griffith, dar pentru prima oară evocarea trecutului era folosită nu ca o spectaculoasă demonstrație de costume, ci într-o încercare de meditație asupra

permanențelor existenței umanității, ca o tentativă de a extinde în asemenea măsură limitele timpului, încît în ele să încapă nu numai cei 15. 000 de figuranți, ci și ceva mult mai vast: ideile epocii.

Cineastul descoperea că din confruntarea a două episoade fără o aparentă legătură între ele, rezulta o a treia imagine — concluzia neprevăzută. Utilizînd un asemenea procedeu dramaturgic, *ceea ce* se povestește devine mai puțin important decît *modul în care* se povestește, momentul legăturii devine mai însemnat decît cel al acțiunii. Acest moment al legăturii era tocmai montajul aplicat țesăturii dramaturgiei.

„*Căci ce sînt altceva aceste patru acțiuni diferite* — scriu René Jeanne și Charles Ford — *ce sînt aceste patru acțiuni curgînd mai mult sau mai puțin tumultuos către același țel, îmbinîndu-se, continuîndu-se, separîndu-se apoi pentru a-și relua elanul, intîlnindu-se din nou, ce sînt altceva decît un gigantic montaj alternat, atît de bogat în contraste și în contrapuncte, cadril tumultuos în care fiecare dintre cele patru acțiuni este tratată în vederea efectului final ca o simplă secvență dintr-un film obișnuit.*"[6]

Și ceea ce ne pare cu atît mai important pentru construcția *Intoleranței* este că, pe măsură ce filmul își continua expunerea, întrepătrunderea povestirilor se manifesta din ce în ce mai vijelios, pînă ce ele se învălmășeau într-una și aceeași desfășurare epică de proporții grandioase. Aceasta este tocmai partea finală a filmului, în care epocile și-au întins parcă mîna și — cum se exprimă Griffith — „episoadele se amestecă într-un singur fluviu clocotitor al emoției". Impresia torentului unic era realizată tehnic prin fragmentarea momentelor fiecărui episod, scurtarea din ce în ce mai accentuată a planurilor provocînd crescendo-ul dramatic.

S-ar spune că modalitatea inventată și investigată de Griffith este simfonică, o construcție muzicală aplicată imaginii. Unul din colaboratorii săi din acea perioadă, care mai tîrziu avea

să devină el însuși un mare regizor, King Vidor, ne confirmă că maestrul american:

„... se gîndea la muzică în tot timpul filmării. M-a învățat corespondența dintre film și muzică, m-a făcut să înțeleg cît e de apropiată aceasta din urmă de film. Avea teme muzicale diferite pentru diferite personaje, și folosea ritmuri diferite pentru a construi punctul culminant al unei scene[7]...“

Dar în neobișnuita sa elaborare cinematografică, autorul *Intoleranței* utiliza nu numai muzica, ci și experiența altor arte, a literaturii, de pildă, preluînd, dacă nu anticipînd chiar, modalitățile unei întregi pleiade de scriitori ca Dos Passos, Huxley, Faulkner. Se știe că aceștia au folosit „colajul“ planurilor epice din cele mai diferite, metodă analogă montajului, într-o îmbinare supusă nu criteriilor cronologice ale narațiunii, ci exclusiv celor logice. Înnoitoarea rezolvare a formei, inovarea îndrăzneață a dramaturgiei fusese revendicată nu de ambiția cineastului de a-l frapa prin originalitatea sa pe spectator, ci, înainte de toate, de conținutul de idei al filmului, de caracterul său declarat polemic.

Legii unității spațiale, caracteristică scenei, Griffith îi opunea concepția ubicuității filmice, adică a capacității cinematografului de a-și desfășura acțiunea simultan în mai multe locuri. Încă în *Nașterea unei națiuni* încercase să surprindă în aceeași imagine două acțiuni diferite. Prin cașetarea ecranului pe orizontală și diagonală Griffith înfățișa, în același cadru, și Petersburgul și Atlanta în flăcări. Rezultatele, deși mediocre, pentru că erau incomprehensibile din punctul de vedere al spectatorului, exprimau tendința cineastului de a împinge la extrem, de a verifica și experimenta posibilitățile ubicue ale artei filmului. În *Intoleranță* el renunța la secționarea ecranului în imagini concomitente (soluție experimentată de altfel nu fără succes, mai tîrziu, sub numele de poli-ecran de numeroși regizori, între alții de Richard Fleisher în *The Boston Strangler*), secționînd în schimb și intersectînd într-o neobișnuită țesătură complicată firele celor patru acțiuni paralele.

Această metodă trebuia să amplifice înflăcăratul protest împotriva ororilor războiului care se prelungea în Europa, a incendiului care amenința, să cuprindă dintr-o clipă în alta și continentul american, a înăbușirii sîngeroase a grevelor, a persecutării perfide a nonconformiștilor, a „candidelor“ erori judiciare, a fățarnicei intoleranțe religioase, a ipocriziei de toate genurile. Fariseii, preotul lui Baal, curtenii Catherinei de Medicis și freneticii moraliști ai epocii moderne nu constituiau decît una și aceeași familie.

E drept că ridicîndu-se cu vehemență împotriva asasinatelor și exploatării, a intoleranței și ipocriziei epocii sale, Griffith le atribuia unor cauze abstracte, explicîndu-le de pe pozițiile resemnării fataliste pe care răspînditul aforism *„istoria se repetă“* o exprimă în modul cel mai facil. Dincolo însă de modul schematic în care cineastul ridica problema, ceea ce este de reținut e faptul că, pentru prima oară, în *Intoleranță*, montajul capătă valoarea unei semnificații *ideologice*. În felul acesta, ceea ce în opera lui Griffith apăruse pînă atunci doar ca un procedeu tehnic favorit, lua acum proporțiile unei adevărate concepții despre lume și artă. Pudovkin avea să fundamenteze teoretic această idee, cîțiva ani mai tîrziu:

„Montajul — va scrie el — *înseamnă nu o operație mecanică de lipire a unor fragmente filmate separat într-un tot continuu și nici decuparea în bucăți a unei scene filmate, ci un act complex de creație. Pentru mine montajul înseamnă dezvăluirea și lămurirea legăturilor dintre fenomenele vieții ... Cinematograful nu se poate mulțumi cu rolul de contemplator pasiv al vieții reale. El trebuie nu numai să privească, ci să și înțeleagă ...“*[8]
Dar același Vsevolod Pudovkin continua: *„În acest sens, montajul unui film definește nivelul de cultură generală al regizorului, nivel care-i permite nu numai să cunoască just viața, ci să o și înțeleagă.“*

Cultura generală a lui Griffith, care nu studiase niciodată în chip sistematic, era eclectică și superficială. Din această pricină, în pofida unor rezolvări de geniu, multe lucruri ale *Intoleranței* poartă pecetea unui gust îndoielnic. Pînă și numele

personajelor provoacă zîmbetul: „Mica drăguță nr. 1“, „Cea mai iubită nr. 1“, „Cea lipsită de prieteni“, „Mușchetarul mahalalelor“ etc. Este posibil ca Griffith să fi recurs la asemenea determinări pentru a sublinia caracterul arhetipic, general al personajelor sale, în ultimă instanță omul etern în luptă cu epoca sa. Rezultatul produce astăzi însă un cu totul alt efect. Ca și inserturile pline de emfază care adesea frizează ridicolul, începînd chiar cu genericul filmului — „Lupta dragostei în decursul epocilor, într-un prolog și două acte“ — sau „literatura“ ieftină a titlurilor în care avînturile lirice se învecinează cu paranteze subliniind exactitatea izvoarelor reconstituirii, numele celor mai prestigioși consilieri tehnici, ba uneori chiar și prețul în dolari al decorului.

Referindu-se la Griffith, la ticurile enervante ale unora din filmele sale, René Clair scria în 1923:

> „*Defectele îi sînt la fel de strălucitoare ca și calitățile: Griffith predică, se complace în sentimentalism facil, face numeroase concesii publicului său, despre care el însuși a spus că are mentalitatea unui copil de doi ani. Dar tot el posedă în gradul cel mai înalt simțul cinematografului. În opera sa au apărut cele mai frumoase ritmuri care au însuflețit vreodată o suită de imagini. În anumite părți ale acesteia noi am întrevăzut destinul filmului dramatic...*“ [9]

La mai bine de jumătate de secol de cînd au fost așternute aceste rînduri, cu toată distanța pe care ne-a dat-o istoria, trebuie să recunoaștem că ele își mențin valoarea. Da, Griffith nu poate fi evaluat și apreciat după scăderi de detaliu. Într-o sclipire de geniu elaborase dialectica artei cinematografice, momentul legăturii, montajul. Își sprijinise însă această metodă pe o concepție confuză despre lume. Termenul „lupta dragostei de-a lungul veacurilor“ nu putea să se constituie numitor comun pentru momente istorice și evenimente atît de diferite prin natura lor, iar contrarietatea *dragoste-intoleranță*, pe care își întemeiase filmul, era în mod evident numai

efectul unor contradicții mai profunde pe care Griffith nu le mai intuise, deși ele brăzdaseră istoria începînd cu apariția societății sclavagiste.

Simțind golul dintre paginile disparate pe care se străduia să le unească, Griffith a încercat să le sugereze măcar o legătură, utilizînd metafora literară. Într-un decor atemporal, el a plasat-o pe Lillian Gish în rolul unei mame care își leagănă pruncul. În punctele de contact ale diverselor episoade, apărea actrița care nu făcea altceva decît să balanseze leagănul. Un vers din Whitman preciza semnificația laitmotivului: „*Din leagăn ieșită, la nesfîrșit legănînd /, unind prezentul cu timpul ce vine ...*“ Din punct de vedere cinematografic, însă, această imagine rămînea neconcludentă.

> „*Leagănul* — va scrie mai tîrziu Eisenstein — *nu putea căpăta nicidecum valoarea abstractă de imagine a epocilor în veșnică reînnoire, el rămînea în mod inevitabil un simplu leagăn care provoca ironia, mirarea sau amărăciunea spectatorului*“.

De fapt, Griffith nu făcuse decît să ilustreze pasiv o metaforă literară căreia nu izbutise să-i transfere funcția de a uni segmente prin natura lor de neîmbinat. Fără un instrument filozofic eficace care să-l ajute în perceperea legăturilor cu adevărat necesare, esențiale în dezvoltarea istoriei, Griffith nu putea crea decît analogii întîmplătoare.

> „*Este oare posibil ca o meschină particularitate generalizată, ca un punct de vedere superficial, metafizic și vag asupra « Intoleranței » (fie el și cu I mare!) să unifice în conștiința spectatorului fenomene atît de profund disparate, ca fanatismul religios al « nopții sfîntului Bartolomeu » și lupta muncitorilor dintr-o țară capitalistă foarte dezvoltată, paginile sîngeroase ale bătăliei pentru hegemonie în Asia, cu suita complicată de conflicte între poporul Palestinei și Roma sclavagistă?* — se întreba Eisenstein. *Iată unde trebuie căutată explicația faptului că problema abstracțiunii n-a putut să-și găsească rezolvarea în metoda de montaj a lui Griffith. Secretul eșecului său nu este însă profesional-tehnic, ci ideologico-intelectual ... Griffith pretindea să tragă concluzii foarte generale din evenimente prea diverse în natura și datele lor istorice. Aici este marea lui greșeală ...*“ [10]

N-am fi întru totul drepți dacă n-am observa că la insuccesul *Intoleranței* a contribuit în mare măsură și lipsa de pregătire a spectatorilor în fața unor mijloace de expresie atît de noi. Imaginea-simbol a lui Griffith, metaforele și analogiile sale, compoziția dramaturgică atît de complicată solicitau din partea publicului un plus de concentrare și o predispoziție către analiză, pe care acesta îl mai refuză, uneori, spectacolului cinematografic pînă și în zilele noastre. Louis Delluc ne sugerează cum ar fi putut pricepe subiectul filmului un spectator oarecare: *„Un talmeș-balmeș inexplicabil, în care Catherina de Medicis îi vizitează pe săracii New Yorkului, în timp ce Iisus binecuvîntează pe curtenii lui Baal, iar armatele lui Darius iau cu asalt expresul de Chicago ....*"[11] Chiar așa și arăta filmul și una din cauze era modul nemilos în care fusese obligat Griffith să-l reducă. În intențiile sale, întreaga proiecție trebuia să dureze opt ore, opera urmînd să fie prezentată în două seri consecutive, în spectacole de cîte patru ore. Dimensiunile unei asemenea proiecții nu mai fuseseră încă atinse și, deși „lovitura de pocker" a *Nașterii unei națiuni* mai inspira încă respect distribuitorilor, instinctul de conservare al acestora a fost mai puternic și ei l-au constrîns pe Griffith să-și reducă spectacolul la dimensiuni mai „rezonabile". Acesta a cedat, ediția finală nu mai dura decît două ore și jumătate, structura interioară a giganticului montaj alternat neavînd decît de suferit. Dacă, în copia aflată în colecția A.N.F., finalul este incoerent, aceasta se explică nu numai datorită uzurii peliculei, ci și ca efect al necruțătoarei forfecări care l-a schilodit cîndva.

SLOGANURILE AMERICII

Dincolo de aceste disfuncții de ordin estetic, în tragicul eșec al *Intoleranței*, o contribuție esențială a avut-o și conjunctura politică a țării. Griffith a început lucrul la filmul său care pleda pentru reconciliere generală într-un moment istoric deosebit de complex. În

vreme ce Europa era sfîșiată de sîngeroasa discordie a războiului, în America domina neutralismul. Președintele Wilson însuși se revendica exponent al puternicului curent pacifist, și în 1916 campania electorală desfășurată sub lozinca neutralității, l-a adus din nou la Casa Albă. *„Nu mi-am crescut fiul ca să devină soldat / și să ucidă un alt fecior îndrăgit de mama sa ..." (I didn't raise my boy to become a soldier / and kill another darling mother's boy)* — cîntau, plini de avînt, americanii, iar filmele vremii năzuiau către aceeași decizie în favoarea neutralității. Thomas H. Ince a avut șansa să-și lanseze filmul său pacifist *Civilizație*, în plină campanie electorală și s-a fotografiat în momentul în care primea solemn felicitările Președintelui. Deși terminat în același an, 1916, *Intoleranță* a ieșit totuși pe ecrane cîteva luni mai tîrziu, în toamnă, într-o conjunctură profund modificată. Ajuns la putere sub lozinca neutralității, Wilson nu ezită ca, la comanda unor influente cercuri de afaceri, să-și modifice brusc convingerile politice către război. Întreg aparatul de propagandă era concentrat acum spre stimularea înverșunării războinice. Oamenii nici n-au apucat să se dezmeticească bine și înduioșătorului slogan despre mama care nu-și crescuse fiul ca să ucidă odorul altei mame, i-a fost substituit un altul, lapidar și implacabil, sunînd ca un ordin militar: *„Johnny, la arme!" („Johnny, get your gun").* Este de la sine înțeles că, într-un asemenea moment, proiecția unei pelicule care n-avea nimic mai înțelept de transmis decît un îndemn la pace, devenise inoportună, și cercurile guvernante au făcut totul pentru a-i limita aria de circulație, în timp ce țările beligerante europene i-au interzis chiar proiecția.

Fără îndoială că această situație a înrîurit și comportarea distribuitorilor față de film. Ca orice operă care sparge tiparele comerciale, *Intoleranță* pretindea pasiune, fantezie, bunăvoință din partea unor oameni grăbiți să-și calculeze profiturile. Ca în atîtea alte rînduri, distribui-

torii s-au orientat către soluția cea mai facilă, recurgînd la cea mai aculturală dintre formule: au sfîșiat, literalmente, negativul filmului, încropind două pelicule de sine stătătoare: una despre căderea Babilonului, cealaltă despre episodul modern. Efortul făcut de Griffith pentru a dezvolta montajul în structura dramaturgiei însăși era astfel anihilat. Rentabilitatea anulase înalta năzuință a creației, cinematografia comercială submina — a cîta oară — arta cinematografică. Sabia de celuloid a unui cărunt și gîrbov Don Quijote se dovedise încă o dată neputincioasă în fața temutelor mori de vînt ale ignoranței umane.

Cu toate tragicele concesii pe care a fost constrîns Griffith să le accepte, rezultatele financiare au fost catastrofale. Wark Producing Corporation și-a declarat public falimentul în 1921, cînd a devenit clar că sumele învestite în *Intoleranță* nu mai puteau fi recuperate. Societatea nu mai dispunea de resurse nici măcar pentru demolarea uriașului decor, care provocase încă din 1916 o asemenea neliniște autorităților din Los Angeles, încît Departamentul Pompierilor ceruse ca imediat după terminarea filmărilor, să dispară. Totuși, pînă prin 1932, unul din punctele turistice de mare atracție ale Hollywoodului continua să fie „Babilonul" din colțul bulevardului Amurgului, simbolizînd parcă nu atît grandoarea și decăderea unui imperiu, cît imaginea unui titan dezlănțuit care, încercînd o măreață înfăptuire, pierise înainte de a o putea încheia. Mult timp după aceea, o mică parte a „ruinelor" Babilonului a fost folosită pentru improvizarea unor birouri, iar astăzi încă, pe teritoriul studiourilor Walt Disney, se mai conservă, intacte, fragmente ale fundației decorurilor *Intoleranței.*

Pînă la sfîrșitul activității sale de cineast, David W. Griffith n-a făcut decît să plătească datoriile cu care se împovărase pentru a realiza „filmul vieții" sale. A plătit cinstit, atît timp cît a fost lăsat s-o facă, cît i s-a dat de lucru; a plătit demn, fără să regrete ceea ce opinia comună denumise rătăcire. În 1929, apărîndu-se de cei care,

atunci cînd abordau capitolul beneficii, comparau toate filmele exclusiv cu *Nașterea unei națiuni*, Griffith spunea: *„Orice artist autentic al ecranului trebuie să încerce într-un moment al vieții sale să realizeze un film pentru posteritate, făcut de dragul adevărului, al frumosului, deși este conștient că acest film nu poate fi popular. Căutînd adevărul și frumosul, el nu trebuie să se teamă de viitor, pentru că un succes financiar nu înseamnă neapărat mare lucru ..."* Din punctul de vedere al posterității, avea perfectă dreptate. *Intoleranță* a lăsat urme din cele mai adînci în istoria cinematografiei. Acest film epocal avea să determine, în dezvoltarea ulterioară a artei ecranului, cel puțin două direcții diferite de care merită să ne ocupăm.

Pe unii i-a inspirat, în mod unilateral, doar grandoarea montărilor. Faimosul realizator american Cecil Blount DeMille obișnuia să se laude adesea că în fiecare din filmele sale se află ceva din lecția lui Griffith. Ceva? Posibil! Depinde ce ... Este adevărat că însușindu-și cu totul exterior amploarea episoadelor *Intoleranței*, De Mille a realizat numeroase superproducții de inspirație pseudoistorică. Celebrul cineast Alberto Cavalcanti reproșa dealtfel cinematografului american din deceniul următor limitarea întregii moșteniri griffithiene exclusiv la gigantismul decorurilor.

> *„Între 1920—1930* — scrie cu umor Cavalcanti — *se părea că, practic, la o intimă petrecere familială dintr-un film american nu participau niciodată mai puțin de 200 de persoane, nimeni nu mai locuia în case de dimensiuni normale, iar actrița care juca rolul principal era silită să coboare pe niște scări atît de somptuoase, încît apărea pe ecran cît o muscă ..."*[12]

În ceea ce-l privește pe DeMille, el a îmbinat această manie a grandorii cu evlavia și sadismul, pigmentînd cu scene „tari" și cu erotism vulgar, pagini din scriptură. *Oricît* ar fi pretins el că „dezvolta" în acest fel opera începută de Griffith, era limpede că interesul său pentru investigarea istoriei avea mobiluri cu totul diferite. De Mille folosea abil, ca și emulii săi din zilele noastre, atracția spectatorului pentru subiecte

din trecutul omenirii, curiozitatea legitimă a publicului față de civilizațiile apuse pentru a-i servi la nesfîrșit aceeași banală schemă, pretext de fastuoase costumații de epocă, decor antic, demonstrații de senzualitate și violență.

Dar, pentru Griffith, drama istorică nu fusese prilej de divertisment fastuos. Cu ajutorul mijloacelor celei de-a șaptea arte el rîvnise să ilustreze înainte de toate o idee, mai mult decît atît, o concepție despre istorie, năzuise să transforme cinematograful în „catedră și tribună". Vorbind despre Griffith, Pierre Leprohon afirmă în a sa *Histoire du Cinéma:*

„Griffith a înțeles și a dovedit că cinematograful nu e numai spectacol, ci un nou vehicul al gîndirii. Această ambiție plasează imaginile mișcătoare în rîndul mijloacelor de expresie prin care, de milenii, încearcă omul să-și comunice mesajul. Și pentru a ajunge aici, Griffith dezvăluie și demonstrează de asemenea că trebuie inventat un nou limbaj ..."

A greșit, a bîjbîit, n-a izbutit să rezolve ceea ce Eisenstein definea drept „problema abstracțiunii". E adevărat. Dar meritul său epocal rămîne acela de a fi *ridicat-o !* Privite prin prisma condițiilor dificile de dezvoltare ale omului de artă, pînă și erorile îi devin explicabile. Fie și numai pentru că turnase un film care demonstra că arta cinematografică poate constitui un instrument eficace și viabil în progresul gîndirii umane, binemerita salutul tuturor celor pentru care cinematograful nu este sursă de distracție efemeră, mijloc pasager de a umple o seară pustie ci, înainte de toate, un mod de a îmbogăți experiența de viață, de a trăi mai intens, de a înțelege mai profund. Fără îndoială că tocmai în acest sens i-au preluat mesajul estetic cei mai buni cineaști americani, ca elevul său E. von Stroheim, ca John Ford și, ulterior, William Wyler sau Orson Welles. Dar asta avea să se întîmple mai tîrziu...

Înainte de a fi continuată în țara sa prin ceea ce avea mai valoros și mai viabil ecranul american, moștenirea lui Griffith a fost preluată cu un emoționant respect în Europa, de un Gance în Franța, sau de un Lang în Germania. În tînăra republică sovietică, cîțiva băiețandri geniali, însuflețiți de pasiunea pentru film, descopereau într-un ungher, sub mormanul peliculelor de duzină importate din America, o copie a *Intoleranței*. Mult mai tîrziu, în septembrie 1936, Leonid Trauberg îi adresa lui Griffith aceste elocvente rînduri:

„Am văzut filmele dv. în anii 1923–1924, pe cînd noi toți, Eisenstein, Pudovkin, Ermler, Vasiliev, Kozînțev și cu mine abia ne începeam activitatea de regizori. Stilul nostru s-a creat sub influența filmelor dv. În ele am găsit noi forță, umanism și un exemplu de realism pe care am încercat la rîndu-ne, și într-un fel propriu, să le promovăm pe ecrane ..."[13]

Înfrînt, ca atîția alții, în propria sa țară, Griffith avea să fie rechemat la viață de cerințele altor școli cinematografice. Urmînd calea sugerată de autorul *Intoleranței*, însuflețiți de o nobilă comandă socială și eliberați de servituțile filmului comercial, clasicii ecranului sovietic au scos, în mod definitiv conceptul de montaj din cadrul îngust al tehnicismului, elucidîndu-l strălucit în teorie și impunîndu-l cu nu mai puțină strălucire practicii, drept una dintre noțiunile estetice fundamentale ale celei mai tinere dintre arte. Nu degeaba avea să exclame Eisenstein:

„Tot ceea ce este pozitiv în cinematografia sovietică a țîșnit din «Intoleranță»!..." [14]

Nu era numai un binemeritat omagiu, ci și constatarea unui adevăr pe cît de evident, pe atît de paradoxal. Paradoxal pentru destinul unui cineast care se revendicase mereu în politică drept un „conservator", un partizan al „ordinii" și stabilității și care folosea pînă și prologul ecranizării sale după *Cele două orfeline (Orphans of the Storm)* — ambițioasă frescă a regimului Te-

roarei din Franța anului 1793 — drept pretext pentru a-și avertiza compatrioții să nu-și împingă cumva țara în „abisul anarhiei" și al revoluției... Și totuși, în pofida a ceea ce credea artistul despre sine și despre lumea în care trăia, tocmai cinematograful Revoluției a fost cel care l-a înțeles și l-a preluat continuîndu-l. Fără Eisenstein și Pudovkin, fără colegii lor de generație și de idei, David Wark Griffith ar fi rămas un învins...

IX

O VIAȚA DE CÎINE
(A Dog's Life)
de **Charles Spencer CHAPLIN**
(1885—1977)

S.U.A. 1918*. *Operator* : R. Totherot. *Distribuția* : Charlie Chaplin, Edna Purviance (cîntăreața), Tom Wilson (polițaiul), Sidney Chaplin (negustorul de cîrnați), Albert Austin (un hoț), Henry Bergman (patronul cafenelei și o doamnă grasă), Chuck Reisner (un funcționar), Billy White și James T. Kelly (hoții).

La sfîrșitul anului 1977, atunci cînd vestea morții celui ce fusese Charles Spencer Chaplin a îndreptat încă o dată atenția agenților de presă din lume spre micul orășel elvețian Vévéy, o revistă franceză de televiziune își deschidea numărul tipărind pe copertă, cu caractere grase, în locul obișnuitului chenar cernit, sloganul „VIVE CHARLOT!" Acest „Trăiască Charlot!", atît de puțin ceremonios într-un moment de îndoliată reculegere, exprima de fapt recunoașterea generală a indestructibilității operei chapliniene. Epopeea

---

* Din evenimentele cinematografice ale anului: În Statele Unite, producție de filme record: 840 de titluri. Printre ele, primul film al lui Erich von Stroheim: *Soții orbi*. Griffith turnează în Europa filmul său de propagandă: *Inimile lumii*. În Franța, primele manifestări ale mișcării teoreticienilor și filmologilor, sub impulsul lui Delluc și Canudo. Abel Gance realizează *Simfonia X-a*. În Germania, Ernst Lubitsch o dirijează pe Pola Negri în *Carmen*. Moda serialului contaminează și cinematograful italian: E. Ghione realizează *Șoarecii cenușii*. La Moscova se creează Comitetul Central al Cinematografiei Sovietice. Cu toată penuria de peliculă, Tissé și Vertov turnează primele benzi de actualități revoluționare. Ermoliev, cel mai important producător al filmului rus prerevoluționar, se refugiază la Ialta unde turnează împreună cu Mosjukin și Natalia Kovalko. În Suedia, Stiller ecranizează *Povestea florii purpurii*, iar Sjöström, *Vocea străbunilor*. Primul film jucat de o trupă arabă în Egipt.

lui Charlot era sortită dăinuirii, pe cît de inevitabilă fusese dispariția omului Chaplin.

Anul 1977 fusese teribil pentru castelanul de la Vévéy. Împlinise 88 de ani și timpul nemilos îl doborîse definitiv... Dureros era să-i privești chipul, desfigurat acum de decrepitudine, fie și în rarele fotografii puse în circulație. Nu se mai deplasa deloc, nu auzea, nu comunica. Oona, soția lui, îl conducea în fiecare zi, într-un fotoliu rulant, pînă pe malul Lemanului, unde rămînea contemplînd îndelung undele liniștite ale lacului.

Era cu neputință de aflat ce se petrecea sub flasca imobilitate a chipului acestui om care *fusese*. Poate că mai întrezărea fugare icoane din tinerețea-i vijelioasă, poate că undeva în adînc, sub înalta-i boltă a frunții, revedea momentul în care expediat de patronii companiei „Keystone", Kessel și Baumann, descindea pentru prima oară în viață, la Hollywood. Dacă-și abandonase locul din faimoasa trupă engleză „Karno", o făcuse nu visînd la o carieră cinematografică, ci ca și Griffith și încă mulți alții, năzuind la cu totul altceva.

„Nu eram prea încîntat de comediile « Keystone », dar îmi dădeam seama de valoarea lor publicitară. Un an de asemenea reclamă mi-ar fi fost de ajuns să mă întorc la music-hall ca mare vedetă internațională..."[1] — nota în autobiografia sa.

La sfîrșitul anului 1913, în momentul în care Chaplin trăgea la un hotel modest din Los Angeles, legenda Hollywoodului abia se contura. Griffith se afla la prima sa tentativă de frescă istorică, *Judith din Bethulia;* Ince abia inaugura westernurile care-i vor aduce celebritatea; Cecil Blount DeMille era un debutant necunoscut. Ceea ce exista, încă de pe acum, era lumea de nebunie a lui Mack Sennett, cu ceata lui de „trăsniți" ce se cheltuia în apocaliptice fugăriri, în care fete în costume de baie, polițiști, lei și țînci, pisici și automobile, o întreagă civilizație era pusă în mișcare precum frunzele luate de vînt.

Am greși profund dacă ne-am închipui că Chaplin s-a impus cu autoritate de la prima apariție pe platou, în bezmetica învălmășeală a burlescului. Mai degrabă am spune că a produs decepție. Ni se pare că unul dintre primele sale filme exprimă chiar, transfigurat, acest sentiment. Ne referim la *Curse auto pentru copii*, peliculă improvizată într-un termen record — se spune că în numai 45 de minute de filmare, în timpul tradiționalelor curse de carturi ale școlarilor din Los Angeles. Subiectul era mai mult decît simplu: Henry Pathé Lehrman, regizorul lui Sennett, însărcinat să filmeze evenimentul, e stingherit de insolenta dorință a unui intrus de a se planta în centrul cadrului. Intrusul este viitorul „Charlot", care nu face decît să traverseze, cu inocență, strada, în sus și-n jos, prin fața obiectivului cineaștilor. Toate metodele lui Lehrman de a-l îndepărta din cîmpul vizual al camerei, fie ele blînde sau violente, nu duc la nici un rezultat. Regizorul îl împinge întîi ușurel în afara cadrului, apoi îl înghiontește, îl trîntește pe caldarîm, mătură strada cu el, dar pînă la urmă învingătorul e tot Charlot, fiindcă a devenit centrul de interes al imaginii.

Acesta era întreg filmul: Lehrman îl alunga în ghionți pe Charlot care revenea cu demnă îndărătnicie în obiectivul nemuririi. Pelicula are, evident, un caracter de experiment. Neavînd curajul s-o lanseze ca pe o comedie autonomă, Sennett a și inserat-o, undeva, în coada unui documentar despre uleiul de măsline. Dar că în această improvizată bufonadă exista mai mult decît un dram de adevăr al vieții, o constatăm de îndată ce ne îndreptăm atenția asupra debutului lui Chaplin.

Datele istorice ale acestuia sînt — ce-i drept — contradictorii. Potrivit cronologiei stabilite de Pierre Leprohon în lucrarea sa, tradusă și în limba română [2], Chaplin ar fi turnat pentru prima oară în *Lupta pentru existență*, la o lună de la sosirea în Los Angeles. Ulterior, în memoriile sale [3], Chaplin va nota că după o așteptare de nouă zile într-o istovitoare tensiune, a început să turneze cu Henry Lehrman. Pelicula ar fi fost isprăvită în trei zile, dar monteurul o masacrase, lipsind-o fără milă de cele mai izbutite dintre pasaje. *„Mulți ani mai tîrziu* — afirmă memorialistul — *Henry Lehrman*

a mărturisit că o făcuse anume, căci, după spusele lui, prea știam multe...“

„FĂ CA MINE!“ S-ar putea totuși ca tocmai memoria să-i fi jucat o festă autobiografului Chaplin. Fiindcă, oricît de înzestrat ar fi cineva, e greu de crezut că poate ști „atît de multe“ chiar de la prima apariție pe platou. Sigur că, educat la strălucita școală a pantomimei britanice, comedianul avea o strălucită pregătire. Dar, încă în zorii cinematografiei, Méliès observa că, independent de valoarea sa, un actor are nevoie de o perioadă de aclimatizare în fața obiectivului, pentru că profesia interpretului de film este deosebită de a celui de teatru, ea trebuie învățată!

Presupunerea noastră este întărită și de un text care a scăpat, în mod inexplicabil, biografilor chaplinieni. Ne referim la *Charlie Chaplin's Own Story*, mărturie apărută la Indianopolis în 1916, adică la mai puțin de trei ani după debut, și în care evenimentele ne sînt descrise într-un mod diferit, cu detalii din cele mai veridice. Într-un capitol referitor tocmai la perioada de acomodare în studiourile Sennett, Chaplin istorisește că imediat ce s-a prezentat la studio a și fost pus la lucru. Trebuia să joace o comedie însăilată pe marginea unei buclucașe tarte cu cireșe.

— „« Gata, Chaplin? » — a întrebat regizorul — și abia după aceea m-a privit. « Doamne, de unde-ai luat machiajul ăsta? Nu e bine! Uită-te, omule, la pielea ta. Nu poți să folosești linii ca astea în filme. Arătați-i cum să se machieze! »
M-am simțit umilit, în timp ce Roberts mă învăța cum să-mi vopsesc fața cărămiziu și să-mi îngroș sprîncenele cu negru. Satisfăcut de această dată, regizorul îmi dădu ultimele indicații și plăcinta, după care m-am urcat în scenă.
— « Nu te uita în obiectiv, limitează-te la spațiul stabilit, plonjează în rol și spune tot ce-ți vine în minte... »
Aparatul a început să țîrîie, am luat tarta, am respirat adînc și am simulat o cădere. Auzind vocea joasă a regizorului în timp ce mă străduiam să mă ridic fără să stric tarta, mi-am întors capul spre cameră și m-am simțit urmărit de un ochi imens. Lentila rotundă și neagră îmi părea mare și îndepărtată. Am încercat să imprim feței o expresie de surpriză, dar mușchii mi-erau încordați și tot ce-am putut face a fost să mă uit fascinat înspre lentilă.

Țîrîitul s-a oprit. « Păcat că te-ai uitat spre cameră! Mai încearcă odată ... », mi-a spus regizorul, notîndu-și lungimea peliculei stricate. (era un om răbdător!) A declanșat din nou aparatul, în timp ce eu mă mai prăbușeam o dată. Dar n-a mers. Tarta mi-a fost introdusă apoi sub haină și am început scena încă o dată. În ciuda voinței, zgomotul camerei îmi atrăgea privirea spre obiectiv. Am reușit să mă uit pe lîngă el, dar mă simțeam încordat, și pe la mijlocul scenei camera s-a oprit din nou. « Ai ieșit din spațiu » — mi-a comunicat operatorul, și și-a aprins, indolent, o țigară. Uitasem de linia cîmpului, marcată pe podea... Toată după-amiaza am continuat, căzînd de zeci de ori pe ciment și învinețindu-mă, transpirînd în căldura sufocantă și ghiftuindu-mă cu tarte de cireșe de care n-am mai putut să mă ating, apoi, toată viața. Cînd soarele a scăpătat, regizorul a închis scenariul cu o figură meditativă și l-a concediat pe operator: « Asta-i tot pentru azi. Vom mai încerca mîine ». « O să te obișnuiești pînă la urmă » — mi s-a adresat, evitîndu-mi privirile.“

Așa părăsește studioul Chaplin după prima zi de filmare, pe care singur o apreciază drept o catastrofă. Este decepționat de sine însuși și de profesia de actor de film: muncă diurnă de ocnaș și seri pustii. Îl descurajează, mai ales, lipsa contactului direct cu publicul, a aplauzelor. Dar filmează cu îndîrjire, deși:

„... mă deruta faptul că după ce intram pe o ușă, eram obligat, două zile mai tîrziu, să ies o pe alta, exact cu aceeași expresie, și să-mi termin pirueta pe care o începusem la 15 mile distanță. Cu atît mai derutant era să joci scenele în ordine inversă, și am distrus sute de metri de film pierzîndu-mi pălăria la sfîrșitul unei filmări, în timp ce următoarea scenă era deja turnată cu pălăria pe cap.
După două săptămîni, comedia era gata. Regizorul și cu mine eram politicoși unul față de celălalt, deși nici unul dintre noi n-o făcea fără efort. Eram supărat pe toți, din te miri ce. Nervii mi-erau întinși din cauza orarului strict și a felului neobișnuit în care lucram; eram îngrijorat de întîrzierea cu o săptămînă a filmului. În ziua în care negativul a fost, în sfîrșit, terminat, Sennett s-a întors de la New York.
« Ei bine, filmul e gata! » — m-a felicitat Sennett. « Acum o să te vezi pe ecran, vor vedea și ceilalți ce poți. »
În sala obscură, puteam să-mi aud inima bătînd, în timp ce așteptam, și ca să-i acopăr zgomotul pălăvrăgeam nervos. S-a auzit un « clic! » și imaginea a apărut. Era negativul, prezentat cum se obișnuia, înainte de copierea filmului. Mi-au trebuit cîteva secunde pînă să-mi dau seama că negrul acela cu haine albe, care se mișca neîndemînatic în fața-mi, eram eu însumi. După aceea m-am uitat plin

de oroare în sală. Nimeni n-ar fi putut rîde privind așa ceva! Anihilasem pînă și ultima urmă de umor a scenariului. Eram țeapăn, bățos, stupid. Stăteam acolo uitîndu-mă învins la filmul care se derula, urmărind cum actorul devenea, cu fiecare fotogramă proiectată, din ce în ce mai constrîns, mai stîngaci. Trăiam un coșmar înnebunitor, în care singurul lucru suportabil rămînea întunericul. Pe la jumătatea proiecției, lui Sennett i se făcu milă de mine și o opri:
«Ei bine, Chaplin, mi se pare că de data asta n-ai reușit. Pelicula e stricată!....»"

Impetuosul actor e gata să abandoneze cinematograful și Sennett abia dacă-l mai poate reține pentru încă o încercare. Aleg împreună un nou scenariu, pe care de astă dată i-l regizează patronul însuși și Chaplin începe să înțeleagă că:

„toată nenorocirea provenea din lipsa spontaneității. Eram prea țeapăn! Frustram scena de orice surpriză, anticipînd acțiunea următoare. Cînd mă îndreptam spre un pom, arătam că trebuie să mă lovesc de el cu mult înainte de a mă fi lovit. Eram atît de decis să fiu comic, încît fiecare mușchi al corpului meu era contractat din cauza efortului și mă obsedau zgomotul aparatului, silința de a-mi înfrîna tentația de a mă uita în obiectiv, teama permanentă de a nu irosi din nou prea multă peliculă"

Și cu toate că-l dirijează Sennett însuși, nici filmul următor nu poate fi folosit. În culmea furiei, noul angajat izbucnește într-o dimineață:

«Aș putea reuși în meseria asta mizerabilă, știu că aș putea, dar lăsați-mă să fac lucrurile în felul meu!»

Iar bietul Sennett se dezvinovățește:

„Ce-aș mai putea face?... Ai avut cele mai bune scenarii. Nu te-am grăbit. Celelalte echipe fac cîte două filme pe săptămînă. Noi doi am irosit trei săptămîni pentru o bobină și jumătate pierdute."

Îi acordă, în cele din urmă, șansa unei ultime încercări, cu condiția să acopere el, interpretul, salariul operatorului și prețul peliculei în cazul unui nou rebut. Nefericitul debutant se frămîntă toată noaptea, gîndindu-se la scenariu și la machiaj. Și astfel, într-o ultimă încercare desperată descoperă ideea mustăcioarei.

„O găsisem într-un restaurant, în ajun. Era o mustață purtată de un domn foarte grav și demn care sorbea supă.

Își cufunda gura în farfurie și mustața participa plină de viață. Își ridica lingura, și mustața zvîcnea înapoi speriată. Ducea din nou lingura la buză și mustața se grăbea și ea spre nas. Era atît de amuzant, încît uitasem și de propria-mi foame. O mustață ca asta îmi trebuia. În ziua următoare mi-am îmbrăcat costumul de vagabond, mi-am lipit mustața în fața oglinzii și am exclamat: «Ce nostim!» Fericit și rîzînd cu toată gura, am ieșit pe platou întîmpinat cu strigăte. M-am sprijinit de baston, m-am împiedicat de pantof, l-am făcut pe operator să chiuie de bucurie. S-a adunat o mulțime care mă urmărea și am tras prima scenă foarte bine jucată. Am mai tras două duble, introducînd efecte din ce în ce mai amuzante. Filmarea îmi făcea o plăcere nebună și mă opream din cînd în cînd, ieșind din cadru ... să mai rîd puțin! Ceilalți interpreți, urmărindu-mă din spatele camerei, hohoteau aidoma vechiului meu public de la Karno. «Va fi un succes!» — mi-am spus triumfător..."

Dar la proiecție încă are emoții. Consumase peliculă în valoare de cîteva sute de dolari și în cazul rebutării materialului habar n-avea de unde va lua banii. Hohotele de rîs ale lui Sennett îl calmează. — „*Bravo* — îi spune. *Ai irosit multă peliculă, dar filmul e bun. Termină-l!*".

„Am predat comedia în aceeași săptămînă — își încheie Chaplin evocarea. *Lucram în fiecare zi, în fiecare moment în care lumina era bună, neoprindu-mă nici pentru masă. Îmi plăcea să lucrez, acum pînă și zgomotul ritmic al camerei mă stimula, ideile îmi veneau dense și repede, am imaginat încă vre-o duzină de comedii posibile, mi-am amintit de toate lucrurile amuzante văzute și auzite și tot construiam scenarii în jurul lor. Pînă și noaptea mă deșteptam rîzînd în hohote de o idee care-mi venise."*[4]

Și abia acum, după patru săptămîni de aclimatizare și căutări, Sennett i-l cedează lui Henry Lehrman, sub conducerea căruia turnează cunoscutul film „*Lupta pentru existență*". Pornit să-și dea frîu liber fanteziei, tînărul comic și-a atras imediat prin pretențiile sale de a da sugestii, ostilitatea regizorului. Lehrman era principalul regizor al lui Sennett, nu admitea să mai primească lecții, și încă de la un nou venit. „*Gagul ăsta o fi nostim pe scenă; pe ecran însă...*" — îl tot dăscălea regizorul pe intrus — „*pe ecran, s-o știi de la mine, ne trebuie mișcare...*" Mișcare, adică nelipsita urmărire din filmele „Keystone", pe care Chaplin

o desconsideră fiindcă — se explică el: *„dispersează personalitatea comicului"*. Lehrman susține, însă, că n-are nevoie de *personalități*: el poate stîrni rîsul numai prin efecte mecanice și prin montaj.

În ochii regizorilor lui Sennett, noul angajat pare dealtfel un element refractar și insolent. *„S-ar părea că nu e prea comod să se lucreze cu dumneata"* — îl dojenește amenințător Sennett —. *„Fă ce ți se spune și vom fi cu toții mulțumiți"*. Pe scurt: *„Fă ca mine!"* — eternă prejudecată de care s-a izbit și Chaplin la început. Existau niște rețete, verificate la public, care trebuiau respectate.

„Ceea ce îmi cereți — i-a spus Chaplin, iritat, unui alt regizor al lui Sennett, bătrînului Nichols — *ar putea face și primul figurant întîlnit în stradă!"* Nichols pretindea că se pricepe la cinematograf și, într-un fel, avea dreptate: „Am intrat în meserie odată cu invenția cinematografului. Ce știi dumneata!,,," [5] Dreptate, însă, chiar mai multă, avea Chaplin, care, refuzînd să se supună, începuse un război plin de viclenii pentru a-și plasa invențiile personale. Nu-i era ușor să se sustragă controlului regizorilor. Gagurile pe care le strecura puteau fi îndepărtate la montaj, lucru pe care l-a constatat chiar după primul film turnat cu Lehrman. Și iată de ce începu să le plaseze la ieșirea sau intrarea din cadru, care, pentru regizorii școlii lui Sennett, erau zone tabu.

Un conflict și mai violent îl opuse lui Mabel Normand, vedeta trupei și prietena patronului, care cumula în plus și atribuții de regizor. Într-o zi, pe cînd lucrau într-o periferie a orașului, Chaplin se hazardă să-i sugereze una din ideile sale comice. *„N-avem timp de fleacuri! Fă ce ți se spune..."* — i-a retezat-o, sec, Mabel, care ținea la autoritatea ei. Chaplin se așeză pe bordura trotuarului, refuzînd să execute ordinul. Era decis sau să-și impună punctul de vedere artistic, sau să părăsească studioul. Trupa a întrerupt filmarea...

O zi pierdută la o cadență de producție de două filme pe săptămînă constituia o pierdere

ireparabilă. Sennett l-a primit pe rebel spumegînd. — *„Ori faci ce ți se spune, ori ești concediat!"* E tulburător să te gîndești că dacă patronul l-ar fi concediat, atunci, pe Chaplin, istoria cinematografiei ar fi fost frustrată de atîtea filme epocale. În momentul acela, tînărul actor părea, într-adevăr, un individ insolent și infatuat. Numai în perspectiva ulterioară poți înțelege că aparentul refuz obstinat de a face ceea ce i se cerea reprezenta, de fapt, o incapacitate organică de a se adapta, proprie tuturor marilor personalități artistice, neputința fizică de a repeta, de a imita. A-l supune pe Chaplin echivala, de fapt, cu a-l concedia!

Poate că tocmai aceste neplăceri ale începutului au stat la baza inspirației episodului din *Circul*, în care clovnul debutant dă examen în fața „juriului" specialiștilor arenei. În timp ce directorul circului și clovnii ansamblului îl urmăresc plictisiți, Charlot schițează cîteva piruete caracteristice. Dezolat, candidatul revine spre examinatori care decid să-i arate ei cum se execută numărul „Wilhelm Tell". Clovnul-arcaș își expediază colegul în cealaltă extremitate a arenei, îi așază un măr pe creștet, se îndepărtează puțin, revine parcă pentru a-l aranja mai bine și... mușcă pofticios. Celălalt, „ținta", continuă să-l mănînce și, pînă să apuce Tell a-și dovedi dexteritatea de țintaș, din măr n-a mai rămas decît un amărît de cotor! Gagul nici nu e rău, e doar mecanic, previzibil fază cu fază. Charlot însă, de la locul său, se strîmbă de rîs și își privește cu admirație „profesorii". *„Încearcă tu acum"*, îi spun ei măguliți. Și iată-l ridicîndu-se tacticos și primind în mînă mărul. Sarcina nici nu e prea complicată, mușcă cu poftă din el, și-l așază pe creștet, mai mușcă odată și încremenește holbîndu-se paralizat în „carnea" mărului. Partenerul dă semne de nerăbdare, dar Charlot, cu gura plină, își convulsionează din ce în ce mai agitat un deget, reproducînd contracțiile viermelui insinuat în inima fructului. Mecanismul gagului tradițional a fost pulverizat de inter-

venția neprevăzutului. Arcașul, desperat că-i strică numărul, extrage din buzunar un alt măr, sănătos, lucios, apetisant. Dar Charlot, „fript deja cu ciorba", preferă să se servească din propriile-i provizii cu o banană, pe care, după ce o desface în fața colegului perplex, o așază orizontal pe creștet. Pornind de la incapacitatea de a imita, Charlot a dat o turnură nouă numărului, l-a întors pe dos ca pe o mănușă, transformînd un gag comun într-o inedită invenție, neașteptată, incomparabil mai bună. Cum l-ar mai concedia comisia de „specialiști", dacă Charlot n-ar avea un „protector" de seamă: succesul la public.

Este probabil ceea ce l-a și oprit pe Sennett să-l concedieze în momentul de răscruce pe care-l evocam mai sus. Sau poate intuise capacitatea deosebită a noului venit de a transforma locul comun în scînteie de geniu. Cert este că patronul i-a cedat, dîndu-i mînă liberă. Și n-a avut ce regreta!

„THE TRAMP" („VAGABONDUL")

În dreptunghiul de lumină al ecranului comediei americane, un nou personaj își semna actul de naștere; „The Tramp" — vagabondul Charlie. Lehrman și-a amintit mai tîrziu că pantalonii flenduroși și largi ai lui Charlot îi aparținuseră lui Fatty, iar ghetele încălțate de-andoaselea, ca să nu cadă din picioarele mici ale lui Chaplin, erau ale lui Chester Concklin. E posibil ca unul sau altul din elementele costumației sale să fi aparținut înainte altcuiva. Dar din momentul în care le-a îmbrăcat el, au devenit inconfundabil chapliniene.

„*Doream ca totul să fie în contrast* — va scrie Chaplin. *Pantalonul exagerat de larg, cu haina strîmtă, melonul îndesat, cu ghetele lăbărțate.*"

Adoptîndu-și un mers lipăit, cu picioarele ușor crăcănate, de parcă ar duce povara unui trup ostenit de cînd lumea, va deveni vagabondul-gentleman, eternul singuratic în căutarea aventurii.

Fizionomia personajului odată definită, trebuia redefinită comedia însăși. În concepția lui Sennett

și a majorității covîrșitoare a virtuozilor burlescului, comedia se reducea la mișcare, urmărire, ritm dezlănțuit și gaguri a căror cascadă taie respirația spectatorului.

„*În ce mă privește* — mărturisește Chaplin — *aveam oroare de urmăriri pentru că dispersează personalitatea pe care, oricît de puține lucruri aflasem despre cinema, o știam de neînlocuit.*"

Chaplin are curajul să oprească din iureșul său acest torent al mișcării, să-l fixeze în loc pentru a-l putea privi. Ritmul rămîne, verva nu e cîtuși de puțin micșorată, numai că ele nu se vor mai irosi în curgere stearpă, ci vor fi canalizate în interiorul personajelor și situațiilor.

„*Chaplin* — spunea un mare critic cinematografic, James Agee — *a fost primul care a înzestrat limbajul filmului mut cu suflet.*" Curînd, filmele sale nu vor mai buimăci cu agitație exterioară, ci vor acorda timp spectatorului pentru a savura mișcarea lăuntrică a inteligenței și umorului autentic.

Chaplin apăruse la Sennett într-o perioadă în care — cum singur va spune — „*platourile arătau ca niște tripouri în febra jocului!*" În studiourile Keystone, surprinzătoare și haotice ca una dintre urmăririle comediilor sale (14 hectare de cabane, de hangare, de birouri și ateliere îngrămădite unele într-altele), exista o sală „de gaguri".

„*Pătrată și în întregime de sticlă, sala adăpostea două mese vechi, flancate de o sumedenie de taburete de bucătărie, două mașini de scris antediluviene și două bănci de gară* — notează unul din gagmanii lui Sennett, devenit ulterior celebrul Frank Capra — *cărora le fuseseră adăugate în mod perfid rezemătoare de cot pentru a-i împiedica pe angajați să se poată întinde ...*"[6]

Aici se țineau consfătuirile pentru discutarea unui proiect de film.

În concepția patronului, comicul era un produs al imaginației pure. Nimic nu era așternut pe hîrtie! Unul însăila povestea, ideile de bază ale subiectului, ceilalți contribuiau toți cu gagurile. Frank Capra citează o filă dintr-un carnet propriu de lucru: „ASPIRATOR: Joe aspiră pantalonii copiilor săi. SPAGHETTI: băiețaș, enervat

că nu le poate da de capăt, le taie cu foarfeca..." Odată, gagmanii au fost martorii unei crize de furie a lui Sennett. Cineva îl informase că Ben Turpin ar frecventa un oculist, pentru a-și trata strabismul care făcea deliciul publicului.

„« *Dar e o idee !* » — a sărit un gagman. « *Asta-i un subiect, nu vedeți? Turpin frecventează medicii pentru a se debarasa de strabism ...* »
— «*Și toți oftalmologii orașului încep a privi cruciș*» — completă un al doilea."

În „sala gagurilor" ideile răsăreau cu nemiluita și erau folosite cu nesăbuință. Sennett avea obiceiul să angajeze cîte un tip de inteligență redusă, a cărui menire nu era decît să născocească „trăsneli". De cele mai multe ori „trăsnitul" era incapabil să-și comunice scornelile, dar ceea ce poseda el în mod indiscutabil era o fantezie ferită de orice inhibiție. Se întîmpla ca un ceas întreg să nu îndruge nici o vorbă; într-un tîrziu, avea să mormăie un: „*Luați...*" În această clipă, se așternea liniștea. — „*Luați broasca asta !*" — izbutea în sfîrșit să îngaime schițînd un gest nedefinit, și printr-un misterios transfer al gîndurilor, asistența mai rațională, lua „broasca" și scotea ceva din ea.

„*O idee de gag* — notează Capra — *aducea pe hîrtie, cu o scriere stenografiată, iar gagmanii tălmăceau hieroglifa în imagini vizuale. Adesea notele nu erau decît sugestii vagi, destinate să furnizeze idei regizorilor. Multe gaguri erau reeditări. Tarta cu frișcă avea același rol ca vestita roșie aruncată în obraji. Ceea ce se modifica totuși era tipul tartei cu pricina, cine o expedia, cine o evita, cine o primea...*"

De remarcat că aproape un cuvînt din două în ideea gagmanilor lui Sennett era un verb de acțiune vie. Arta comică a lui Chaplin era diametral opusă unui asemenea mod de creație. Fantezia sa nu de idei amorfe și abstracte era propulsată, ci de însăși realitatea, de experiența sa de viață nemijlocită, de înverșunarea studiului său metodic al comportamentului uman.

„*Cunoașterea naturii omului* — scria Chaplin în 1918 — *stă la baza oricărui succes, independent de domeniu, fie că vorbim de un comerciant sau de un hotelier, de un editor sau de un actor. Am studiat omul pentru că fără a-l cunoaște n-aș fi putut realiza nimic în meseria mea ...*"[7]

El, Chaplin, n-ar fi comandat niciodată: „*Luați broasca aceea . . .*", ci „*Luați viața ! Luați-o așa cum e și stoarceți din ea toate resursele comicului*". Parafrazînd un celebru aforism, am spune că în mîna sa tot ceea ce era omenesc, devenea gag !

Un sughiț contagios, de pildă, pe o corabie scuturată de valuri în *Emigrantul*, sau o notă de consumație descifrată de un ospătar perspicace pe cravata clientului. Deosebit de caracteristică în comparație cu ceilalți comici ai epocii este, de la bun început, comportarea personajului său în raport cu obiectele. Chaplin pătrunde în cinematograf în momentul în care una din sursele esențiale ale umorului este antagonismul dintre om și universul înconjurător al obiectelor. El însuși construiește la debutul carierei sale, o comedie unică în felul ei, a cărei distribuție este alcătuită exclusiv din Charlot și obiectele înconjurătoare. În *Noctambulul (Charlot se întoarce tîrziu acasă)*, un gentleman cherchelit duce o luptă înverșunată cu covorul care alunecă, cu masa rulantă care refuză să-i acorde sprijin, cu treptele unei scări care nu oferă stabilitate, cu tija pendulei care, în balansul ei, constituie și ea o perfidă primejdie și, în cele din urmă, cu patul pliant, care, aidoma unui cal nărăvaș, refuză să se lase domesticit. Pare că o răutate latentă, depozitată în obiectul inert, în materia neînsuflețită, ar fi izbucnit pe neașteptate, îngăduindu-și o obscură revanșă. Chaplin a povestit că acest scheci i-a fost inspirat de repertoriul lui Karno, unde însă nu „Chas" îl juca — așa cum repetă, inspirîndu-se unii de la alții, cîțiva biografi — ci patronul însuși, iar mobilele, covoarele, pendula, erau „interpretate" de actori.[8] Cinematograful i-a furnizat lui Chaplin posibilitatea să realizeze ideea lui Karno în întreaga plenitudine a posibilităților ei materiale.

Pentru Chaplin, obiectul nu reprezintă, totuși, decît un punct de pornire, el este deviat de la

funcția sa socială, fiind folosit în contra-sens, sursa umorului devenind — așa cum observă Jean Mitry — tocmai discordanța dintre utilitatea obiectului și conceptul său. Charlot reliefează mereu *„maniera sa proprie de a reacționa, de a transforma accidentul în avantajul său provizoriu, de a-l nega dîndu-i un sens diferit.“*[9] În filmele lui Chaplin vom avea, așadar, în față, un fel de „păcălire“ a obiectelor cărora le sînt atribuite însușiri surprinzătoare: ciocanul este folosit la deschis ouă, clasicul clește de „tortură“ dentară devine instrumentul cu care este orientat, spre dulcea osîndă a sărutului, chipul drăgălaș al unei fete, în timp ce măselele pot fi extrase și cu cleștele de scos piroane! Odată adus pe ecran, obiectul cel mai comun devine interpret și este stors de tot ceea ce poate furniza el ca sugestie. Ușa turnantă a unui hotel este exploatată timp de cîteva minute, fiind epuizate zeci de variațiuni pe aceeași temă, înscriindu-se inepuizabile combinații, fără ca totuși numărul să devină obositor. Cineastul se concentrează asupra cîte unui gag cu perseverență de cercetător. Uneori și-l calculează ca un matematician și totuși, în mod miraculos, gagul se sustrage uscăciunii, impresiei de elaborare. Dacă Chaplin revine asupra vreunui motiv, și o face adesea, niciodată nu e surprins repetîndu-se, totdeauna revine pentru a-l dezvolta.

Să luăm ca exemplu cea mai comună și la îndemînă temă comică, la care recurg, nu o dată, atît Charlot, cît și colegii săi de *burlesc:* piciorul direcționat către cea mai moale parte a corpului. Chaplin a intuit că a primi și a lansa picioare în zona în care un înțelept localizase epicentrul demnității gentlemanului, încă nu e totul; ceea ce contează e tocmai modul în care le primești și le distribui. În 1916, în *Charlot conte,* el se dovedea doar un virtuoz al șutului bine țintit. Un an mai tîrziu, revenind asupra aceleiași teme în *Evadatul,* transforma schimbul de picioare, executat în compania eternului său adversar Mack Swain, într-un mijloc subtil de a persifla politețea ipocrită a înaltei societăți. Antrenați într-o discuție mondenă și curtenitoare în compania

unor doamne, Chaplin și Mack își aplică, din cînd în cînd, picioare în spate cu un irezistibil amestec de bădărănie și distincție. După încă un an, în *Idilă pe cîmp* (1918), Charlot devine argat la un fermier și stăpînul își manifestă autoritatea supunîndu-l unui tratament intensiv de picioare în dos. Într-un rînd, Charlot, căruia această terapie i-a devenit obișnuită, vine să-și încaseze supus porția. Dar, deși își așteaptă resemnat osînda, aceasta întîrzie. Stăpînul vădește o ezitare și Chaplin, care utilizează foarte rar prim-planul, îl folosește în acest moment pentru a se putea citi în privirile slugii flacăra sfîntă a recunoștinței și surpriza bucuroasă că tot se mai află un dram de suflet în uriașul ghiftuit. Dar deziluzia sosește instantaneu! Fiindcă atunci cînd fermierul catadicsește să schițeze o mișcare, observăm că are o criză de sciatică, pur și simplu a înțepenit! Și, în acest moment, banalul motiv comic utilizat de cînd lumea, a devenit amară observație de viață, tumba clovnului de odinioară a căpătat dimensiunea metaforei, comicul de comportament a devenit comic de conținut. Unul din darurile esențiale ale lui Chaplin este de a învălui în poezie observația pătrunzătoare asupra vieții. Dacă-și reia, uneori, motivele, o face pentru a se întrece pe sine, niciodată însă nu-și îngăduie repetarea.

La începutul filmului *Emigrantul,* îl vedem aplecat peste bord, scuturat de convulsii. „Rău de mare!“ — gîndim zîmbind. Cînd se îndreaptă, însă, și extrage din vîrful bastonului său un pește, izbucnim în rîs surprinși: pescuia! Pe exact același principiu al aparenței care înșală este construită în *Trîntorii* o genială parodie a melodramei. Soțul chefliu primește un ultimatum din partea virtuoasei, sale consoarte: ori revine pe drumul cel bun, ori ea îl abandonează. Scrisoarea i-a provocat adînci remușcări: cu spatele către obiectivul aparatului, Charlot pare cutremurat de spasmul unui plîns purificator. Și cînd îl credeam pregătit pentru o viață nouă, se întoarce spre noi

și constatăm că nu făcea decît să-și agite *shaker*-ul preparîndu-și încă un cocteil.

„Mă folosesc adesea de gustul publicului pentru contraste și surprizele ce pot rezulta din ele — scrie în articolul intitulat « *Secretul meu* ». *Este binecunoscut că spectatorului îi place să rîdă și să plîngă și toate acestea în cîteva minute. Contrastul suscită interesul publicului și de aceea mă servesc totdeauna de el. Dacă sînt urmărit de un polițist, acesta este întotdeauna greoi și neîndemînatic în timp ce eu, strecurîndu-mă printre picioarele sale, par ușor și flexibil. Cînd sînt maltratat, agresorul este întotdeauna un om foarte mare și astfel, datorită staturii mele mici, obțin simpatia publicului și încerc întotdeauna să realizez contrastul dintre seriozitatea manierelor mele și ridicolul întîmplărilor.*"[10]

Surpriza, contrastul, ruptura bruscă de echilibru, repetiția — sînt procedee pe care Chaplin le descoperă treptat și le utilizează din ce în ce mai perfect.

Dar această elaborată tratare a comicului, atît de îndepărtată de improvizațiile școlii lui Sennett, presupune o logică riguroasă. *„Începusem să mă preocup de construcția comediilor mele* — scrie Chaplin — *să capăt conștiința arhitecturii lor.*" Scos din contextul său, un gag chaplinian pierde din substanță, dacă nu este chiar devalorizat cu totul. Există în *Cămătarul* un gag celebru pentru fantezia sa inepuizabilă ca și pentru lanțul de asociații cuceritoare, gag căruia îi ridică, de decenii, osanale criticii și comentatorii: cel al „autopsiei" unui deșteptător. La tejgheaua sa de cămătar, Charlot examinează ceasul care i-a fost propus spre amanet. Îi ascultă întîi „cordul" ca un medic, apoi, fiindcă are unele suspiciuni, îl deschide, energic, ca pe o cutie de conserve, îi examinează mecanismul ca un ceasornicar, ca un stomatolog care extrage cioturi dentare trage arcurile pe care, apoi, le măsoară ca un vînzător de stofe. Sub această cascadă de analogii imaginative, el anulează la propriu și la figurat obiectul care și-a pierdut sensul său uzual, a devenit un lucru în sine.

Cu adevărat antologic, episodul constituie însă numai o parte dintr-un întreg, care-i poate dezvălui, doar el, întreaga-i semnificație. Să vedem pe ce etaj anterior al construcției și l-a ridicat Chaplin: cămătarul primește în dugheana sa un bătrînel doborît de necazuri. Demnitatea cu care înfruntă moșul năpastele pe care i le-a descris patetic sfîrșește prin a-l zgudui pe Charlot și printr-o demonstrație mimică de unică virtuozitate, Chaplin transformă aci în gag pînă și compasiunea umană. Ar vrea să-l ajute, dar, ce ghinion!, n-are mărunt și, imprudent, îi arată nobilului pomanagiu o bancnotă. Acesta i-o înșfacă, scoate din buzunar un purcoi de bani și numără cinstit restul. Charlot rămîne înmărmurit, apoi hohotește sarcastic. Așa-i trebuie! Oamenii nu merită a fi crezuți nici în adîncul nenorocirilor lor. Abia acum poate intra în scenă individul cu deșteptătorul: autopsia ceasului nu va mai fi un joc al fanteziei menit să smulgă aplauzele criticilor formaliști, ci o demonică răzbunare pe întreaga omenire. Aici mai multă pondere decît invenția comică are modul în care ne descrie artistul eterna și dureroasa poveste a împietririi sufletului omenesc. Măscăriciul ni se revelează un gînditor! Și-l înțelegi perfect pe strălucitul comentator de artă Elie Faure care, încă în anii '20, îndrăznea să scrie: *„Numele lui Shakespeare răspunde perfect impresiei divine pe care Charlot mă face s-o simt, artei sale prodigioase de profundă melancolie și fantezie.*"[11]

O altă evidentă însușire specific chapliniană este coregrafia gestului. Scenele mimice ale lui Charlot au o evidentă mișcare muzicală, care se modifică de la un episod la altul, uneori chiar și în interiorul episodului. Încă în *Charlot la cură*, într-un moment în care adversarii îl descoperă după o draperie pe care o desfac ca pe o cortină, protagonistul ia atitudinea unei balerine plutind grațios, pe poante, printre inamicii siderați. În același film, după ce a metamorfozat ședința de masaj-tortură într-o și mai inegală luptă greco-romană, o transformă într-un tango pătimaș. Mișcarea coregrafică îi servește pentru a facilita trecerea de la farsă la patetic sau de la comic la

tragic cît mai lin și cu mai puțin efort decît dacă ar fi fost efectuată în cuvinte. Dansul ca și, dimpotrivă, imobilitatea, îi permit lui Charlot ca în momentele fără ieșire ale aventurilor sale să-și găsească refugiu în altă dimensiune, să devină obiect neînsuflețit, un cuier sau — ca în *Charlot-soldat,* — un arbore scorburos.

Și iată cum, încă de la primele filme, se conturează prin noutatea constantă a invenției și infailibila precizie a execuției, o concepție nouă, personală și revoluționară asupra comicului cinematografic. În compozițiile mai vaste, simfonice, de mai tîrziu, aceste calități se vor accentua numai. Între timp, Chaplin-Charlot va fi găsit ceea ce încă îi mai lipsea: conștiința existenței celorlalți, a angrenajului deformator al lumii în care trăiește, a nefericiților epocii sale.

Pentru că inițial personajul său nu știa decît de sine, era un cinic odios lipsit de orice scrupul. În *Lupta pentru existență*, primul lui film, se introducea în familia logodnicei prietenului lui pentru a o seduce, și-i lua chiar locul acestuia ca reporter la gazetă. În ultimul film de la „Keystone", *Charlot face dolari,* interpreta un aventurier care, după ce șterpelește banii unui fermier, îi mai ademenește și fata. Mai tîrziu, personajul acesta care fura fiicele binefăcătorilor și iubitele prietenilor va deveni omulețul respins tocmai din pricina sensibilității și neputinței sale de a comunica. Punctul de vedere va fi diametral opus. În primele filme, întreaga luptă a personajului era îndreptată împotriva forței brute, privite în mod abstract. Curînd însă, violența nu-i mai e atribuită adversarului său mătăhălos, ci constrîngerilor sociale, sărăciei, șomajului. Tocmai apariția acestui fundal conferă adevăr și complexitate personajului. Este ca o iluminare, ca o ascensiune la înțelegerea superioară a existenței, care aduce în venele lui Charlot, din ce în ce mai intens, fluxul emoției. *„Ultimul părinte al duioșiei din lume!"* — i-a spus Pablo Neruda în celebrul său poem *Să se trezească pădurarul.* Etern pelerin pe amarele drumuri ale lumii, Charlot se înalță la dimensiunile unei sinteze: *Omul.*

În preajma anului 1918, personajul Charlot este pe deplin cristalizat. Chaplin a devenit o celebritate. Peripețiile eroului său sînt urmărite în întreaga lume, și pretutindeni pe glob omulețul lipăind prin praf este înțeles și iubit. Filmele sale sînt atît de universale, atît de adaptabile, încît la noi, de pildă, *Charlot la cură* primește titlul de *Charlie la Căciulata.*[12] Și totuși, într-un studiu remarcabil, Winston Churchill dovedește că în ciuda universalității sale, vagabondul lui Chaplin este profund caracteristic Americii.

> *„În rîndul vagabonzilor englezi* — scria viitorul șef al guvernului britanic — *se găsesc tot felul de oameni, de la cei care au terminat o facultate și a căror carieră se încheie în dizgrație, pînă la cei pe jumătate imbecili și analfabeți, dar toți au o caracteristică unitară: aparțin marii armate a celor învinși. Vagabondul american este profund diferit ca structură. De cele mai multe ori el nu este un paria al societății, ci un rebel care i se împotrivește. În spatele peregrinărilor sale, este ceva din dorința veche, aventuroasă, care i-a îndreptat pe cei din est spre vest, să cucerească preria. Chiar astăzi, cînd nu se mai găsește așa ușor de lucru, vagabonzii americani continuă să refuze înfrîngerea. Acest spirit e parte integrantă din machiajul domnului Chaplin."*[13]

Viață de cîine va fi cel dintîi film mare din cariera lui Chaplin, în care „machiajul spiritual" al vagabondului rebel, la care se referă Churchill, se dovedește pe deplin elaborat. Charlot, eternul singuratic în căutarea aventurii, poet răzvrătit, se va încăiera mereu cu forțele oarbe ale societății.

FANTOMA ȘI MILIONARUL

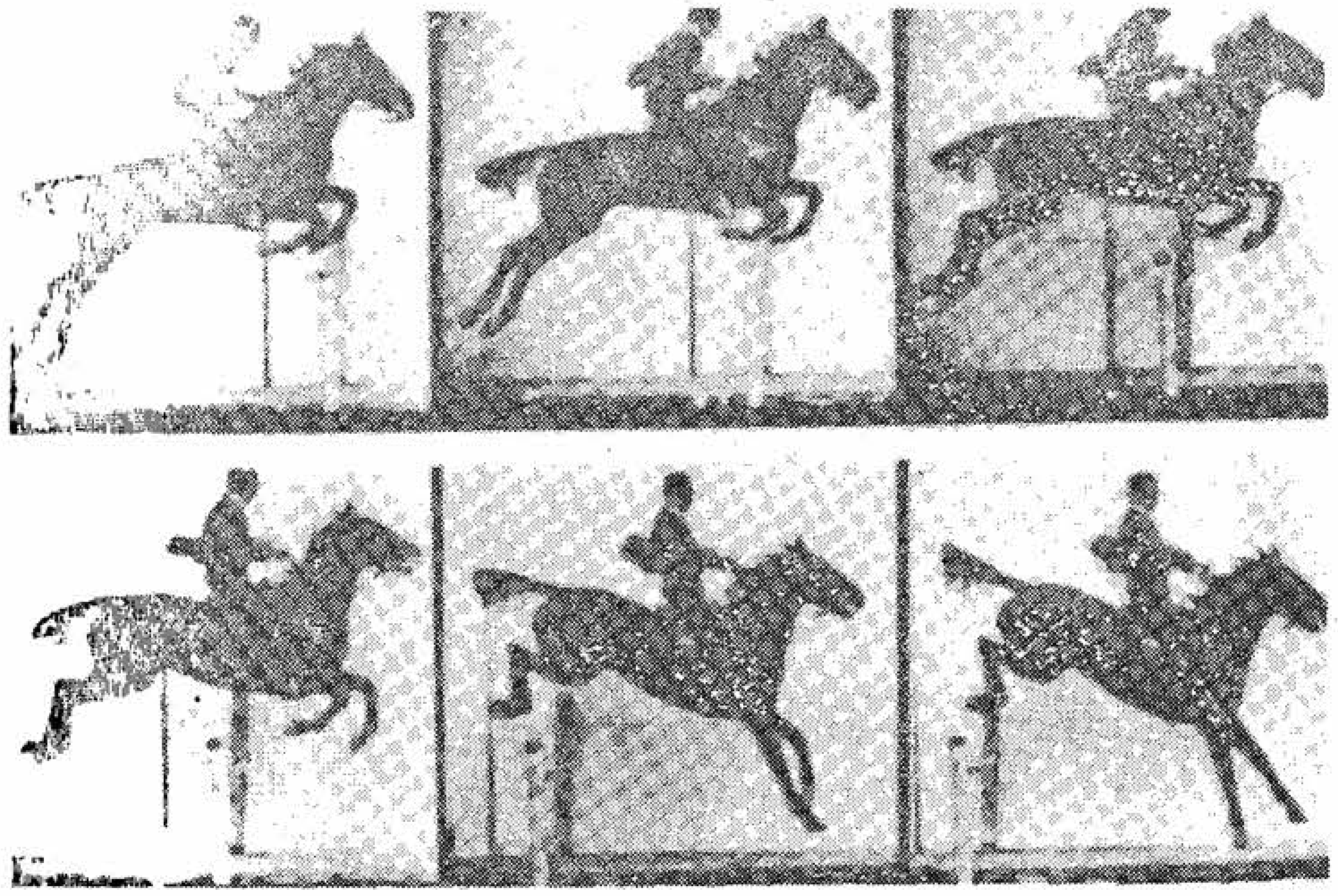
În septembrie 1917, după expirarea contractului său cu societatea „Mutual", Chaplin, care cu numai trei ani în urmă era plătit la „Keystone" cu 150 de dolari pe săptămînă, acceptă onorariul de un milion de dolari pentru opt filme, oferit de „First National". Dar mult mai semnificativ este că în contractele pe care le smulge societăților producătoare, cineastul introduce clauze menite să-i asigure libertatea de crea-

ţic. Dealtfel, cercetătorii biografiei lui Chaplin remarcă un raport direct între *box-office*-ul său şi riscurile artistice pe care şi le asumă.

Terorizat de amintirea, încă atît de apropiată, a copilăriei distorsionate de neagră mizerie, artistul îşi doreşte, înainte de toate, siguranţa unui trai îndestulat. Dar cu cît se simte mai stăpîn pe viitor, cu atît devine mai independent de interesele oamenilor de afaceri, mai critic şi mai intransigent. Încă „Mutual" acceptase condiţia de a-i încredinţa studioul, fără ca societatea producătoare să mai aibă dreptul de a interveni în probleme de scenariu, regie sau decor. Societăţii „First National" îi smulge posibilitatea de a-şi construi studioul după propria sa concepţie. Astfel, pe terenul unei livezi de portocali, înalţă în toamna anului 1917 schelele unei clădiri care trebuia să adăpostească platoul, laboratoarele de developat şi sălile de montaj, utilate ultramodern, ale de-acum prosperului cineast.

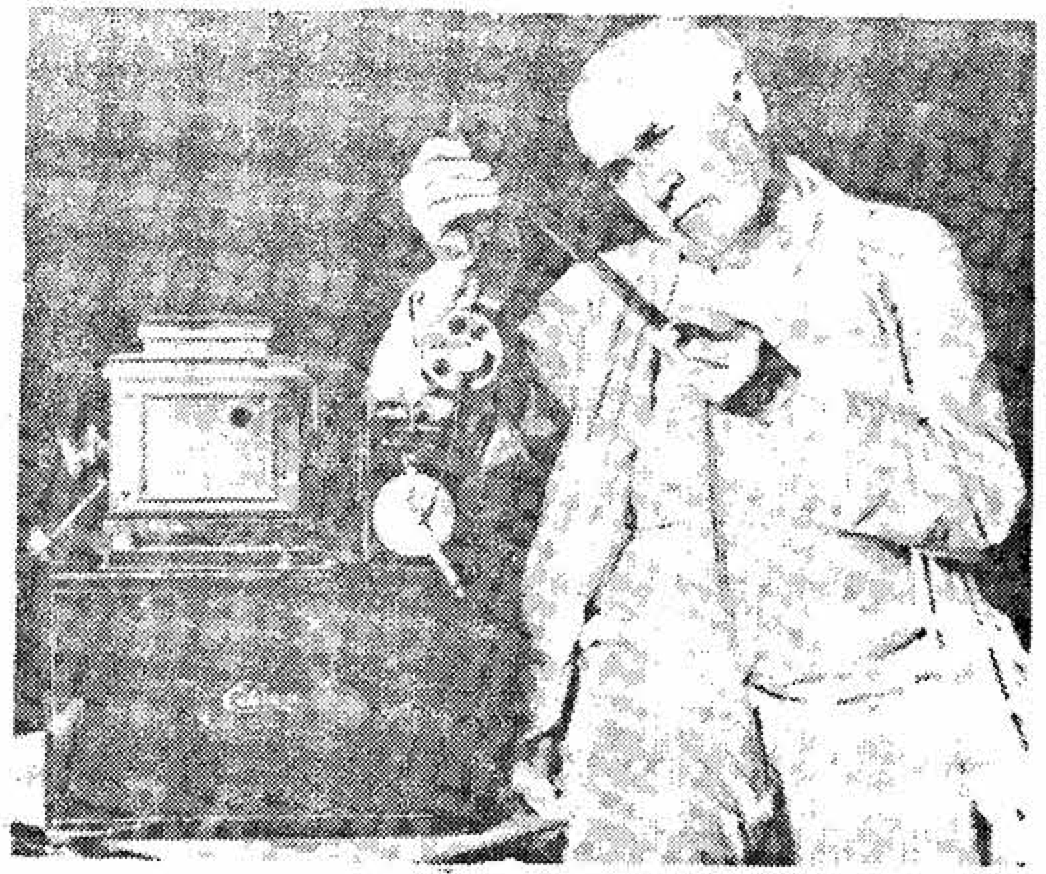
În aşteptarea terminării lucrărilor, Chaplin se adapta noii sale condiţii sociale de . . . milionar! Angajă un secretar, un şofer şi un valet, achiziţionă o extravagantă locomobilă cu şapte locuri şi începu — după cum ne informează Carlyle T. Robinson[14] — să ducă o viaţă mondenă. Relaţiile sale erau însă de un tip deosebit, invitaţii săi fiind, îndeobşte, „liber-cugetătorii" şi „subversivii" Hollywoodului. Printre ei, teoreticianul socialist Max Eastman, director al revistei militante „The Masses" şi autor al unui eseu care explica simţul umorului prin capacitatea masochistă de a-şi lua în rîs propria durere, sculptoriţa engleză Claire Sheridan, care îndrăznise să viziteze Rusia Sovietică şi să-şi exprime deschis simpatia pentru comunism, şi Upton Sinclair, autorul *Junglei*.

În compania acestor prieteni îşi inaugura, mîndru, studioul, întipărindu-şi pe proaspătul asfalt al incintei amprentele ghetelor scîlciate ale „norocosului" său vagabond. Cîteva zile se izolează, se plimbă nervos, concentrat şi înfrigurat pe platou, apoi cheamă scenograful şi-i explică ceea ce vrea de data aceasta.



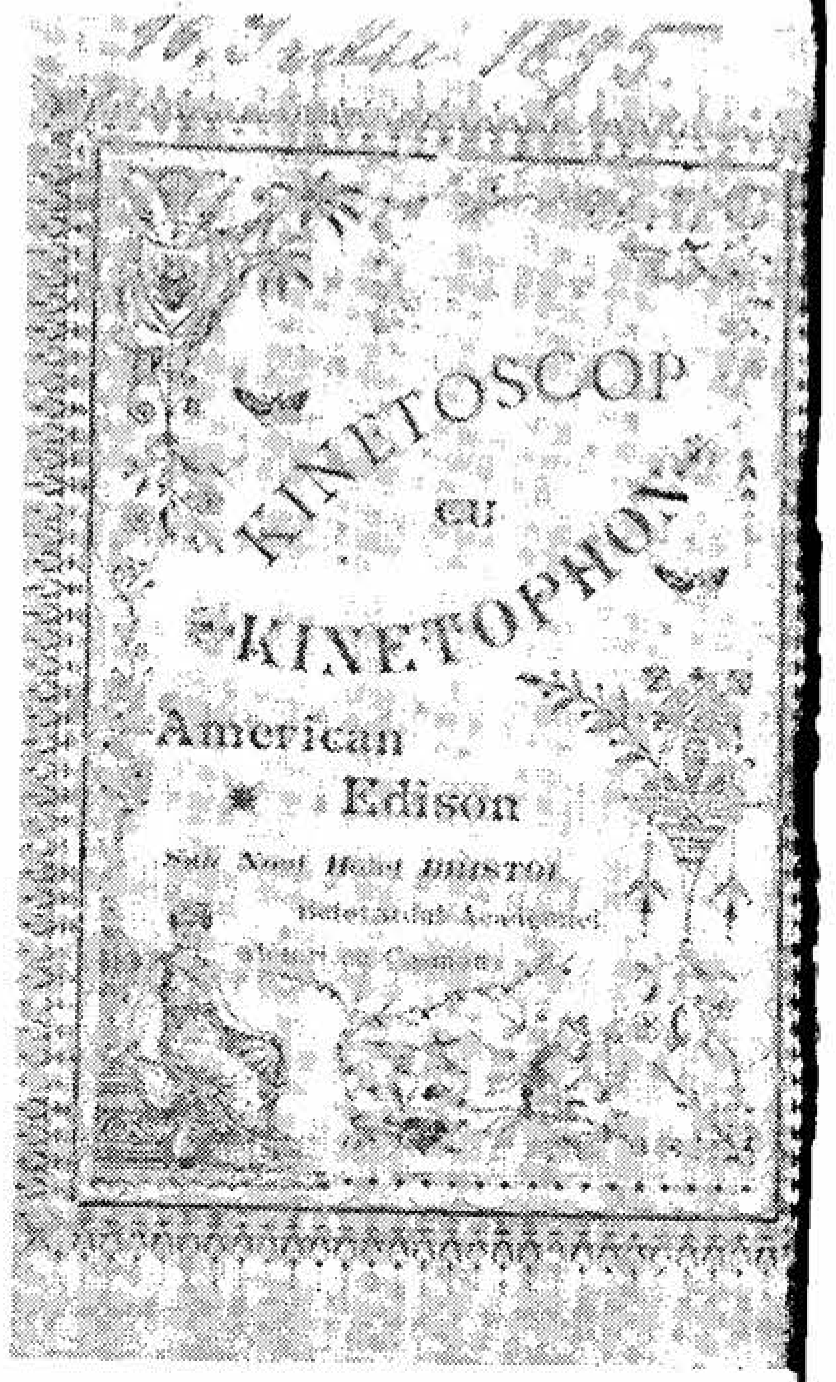
1. Galopul calului Occident, analizat de fotograful american Muybridge, la comanda ambiţiosului miliardar Stanford (1872). Era doar începutul „descoperirii" calului, a cărui fotogenie va fascina multe generaţii de cineaşti.

2. *Strănutul* (1893). Autorii americani socotesc această bandă de 4 secunde primul film din istoria cinematografiei universale.

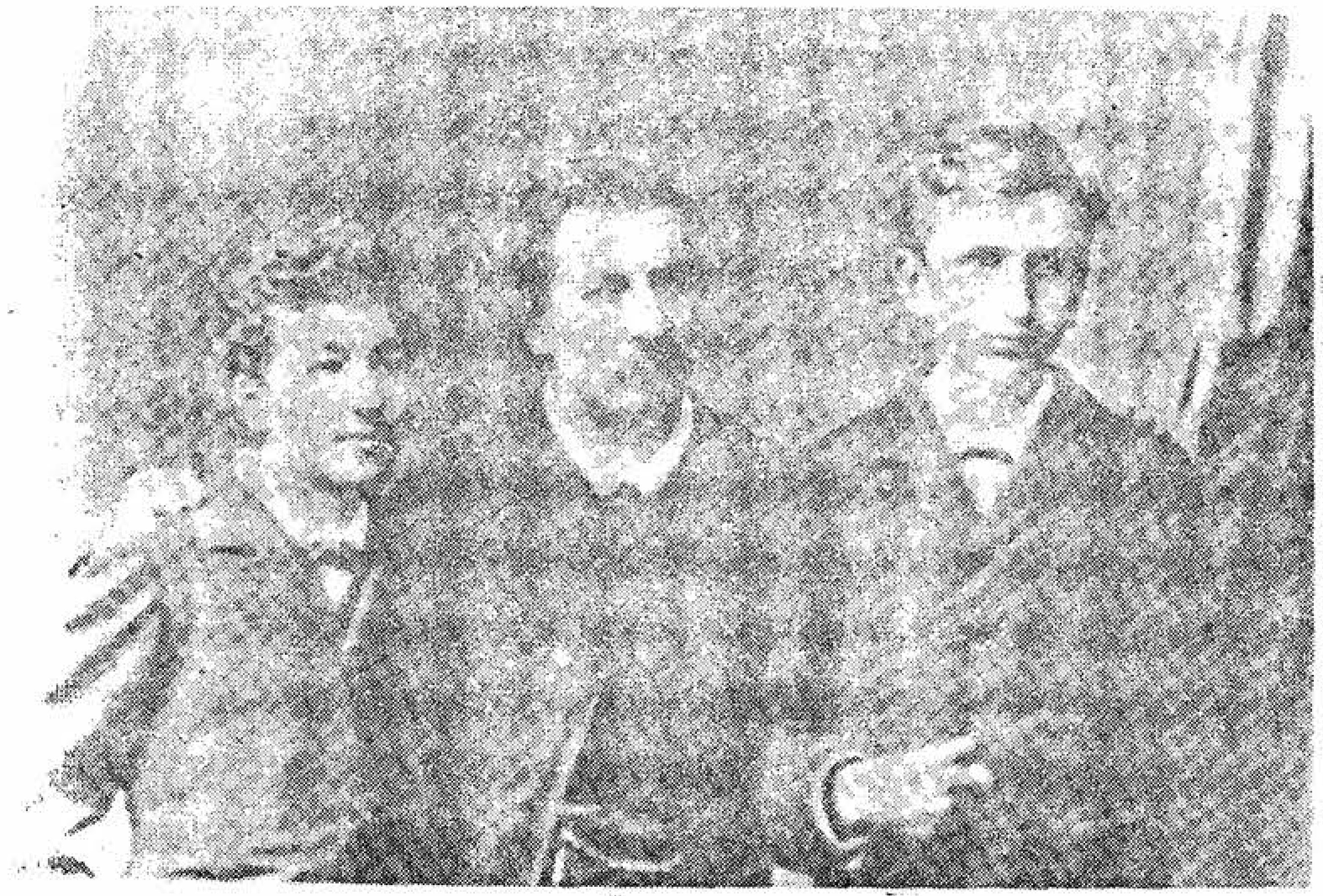


3. *„Good Day Mr. Edison!* (în imagine) *Sper că veți fi satisfăcut...“*

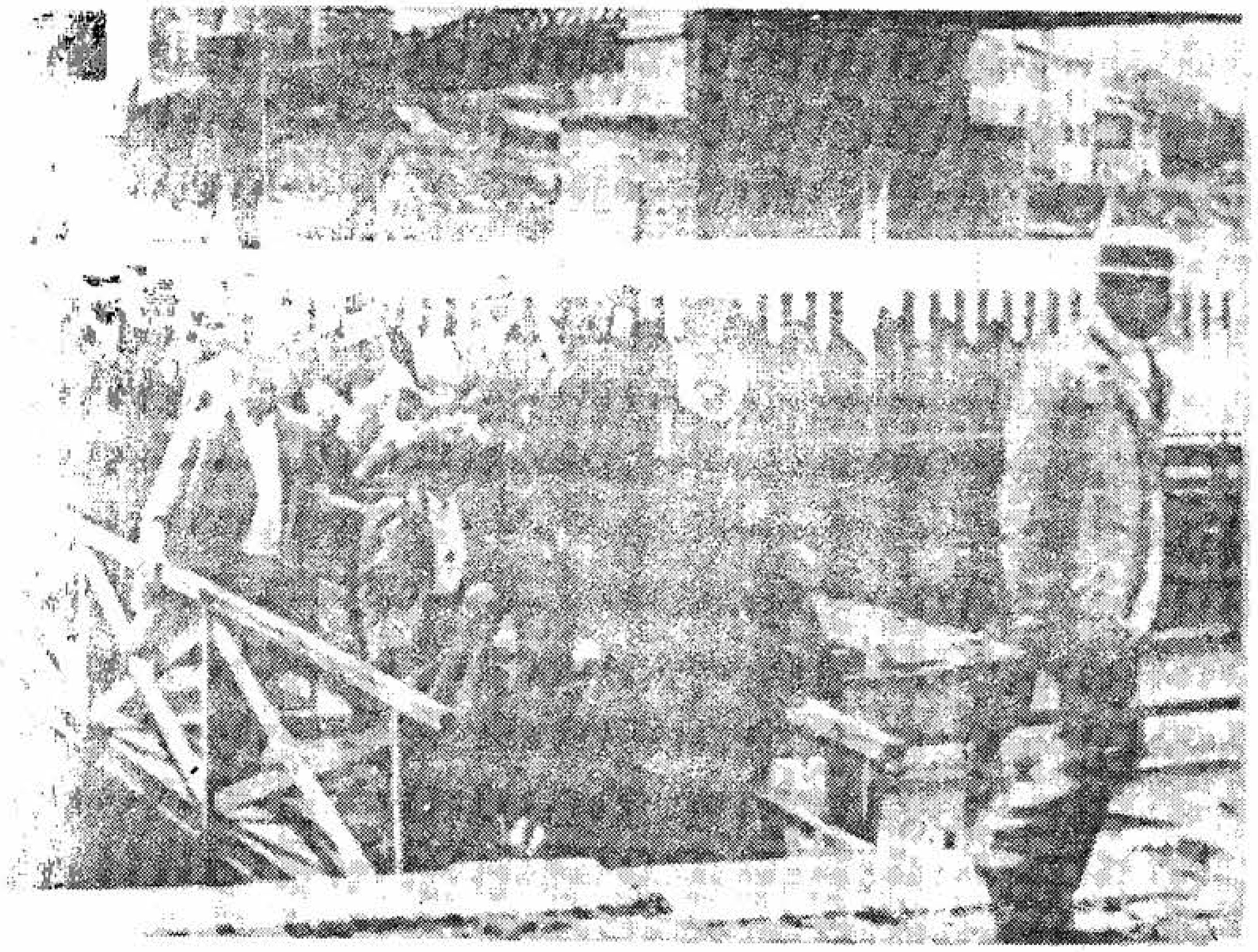
4. Un dulap prevăzut cu o lupă, o imagine cît o carte de vizită, un singur spectator — iată kinetoscopul realizat de Dickson în 1889.



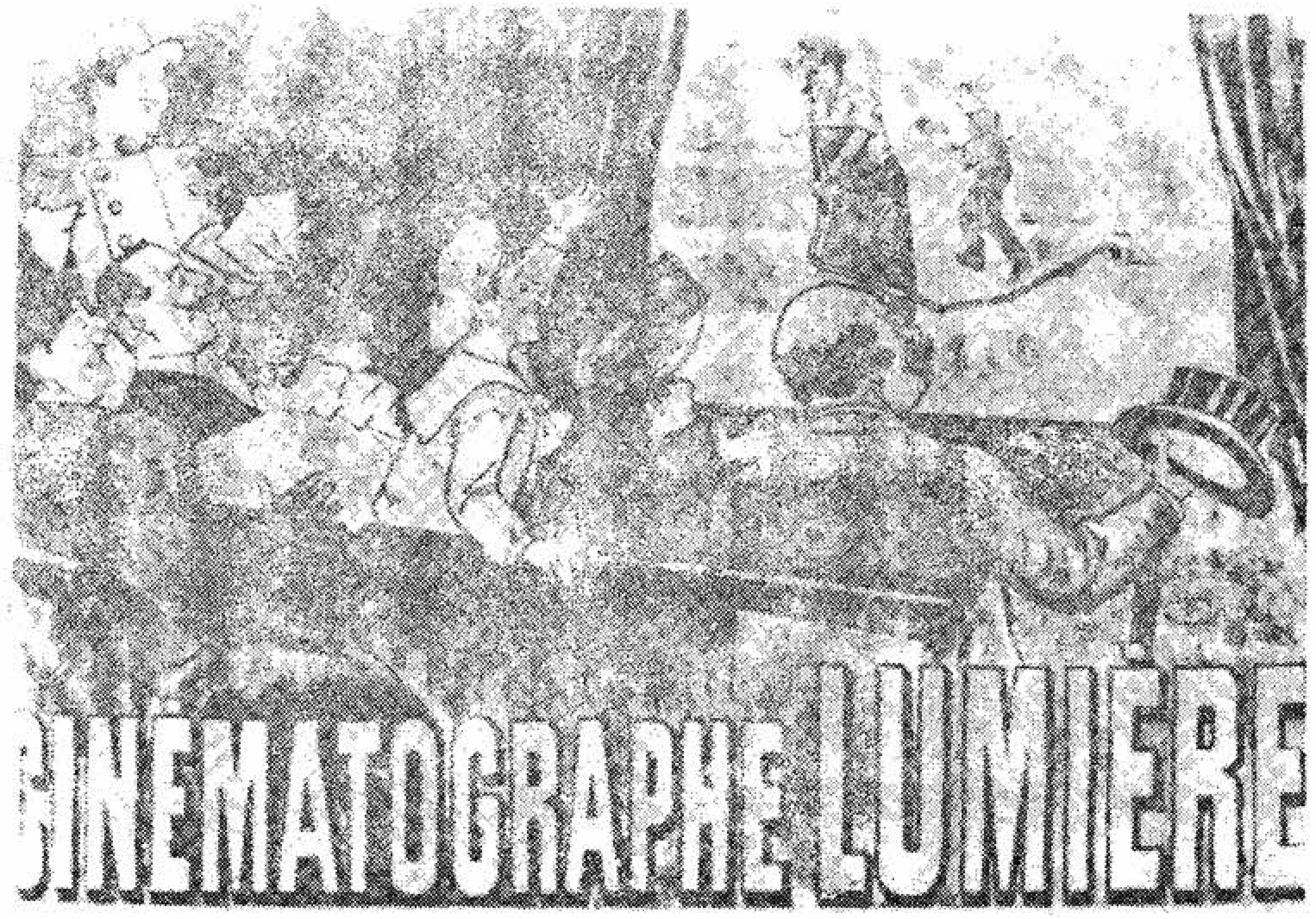
5. *Kinetoscopul* în vizită la București. Coperta prospectului editat cu prilejul prezentării sale, în 1895, la Hotel Bristol, pe b-dul Academiei.



6. Familia Lumière: Antoine – tatăl, Auguste – fratele cel mare și, ca în basmele popoarelor, „prîslea cel năstrușnic“, Louis.

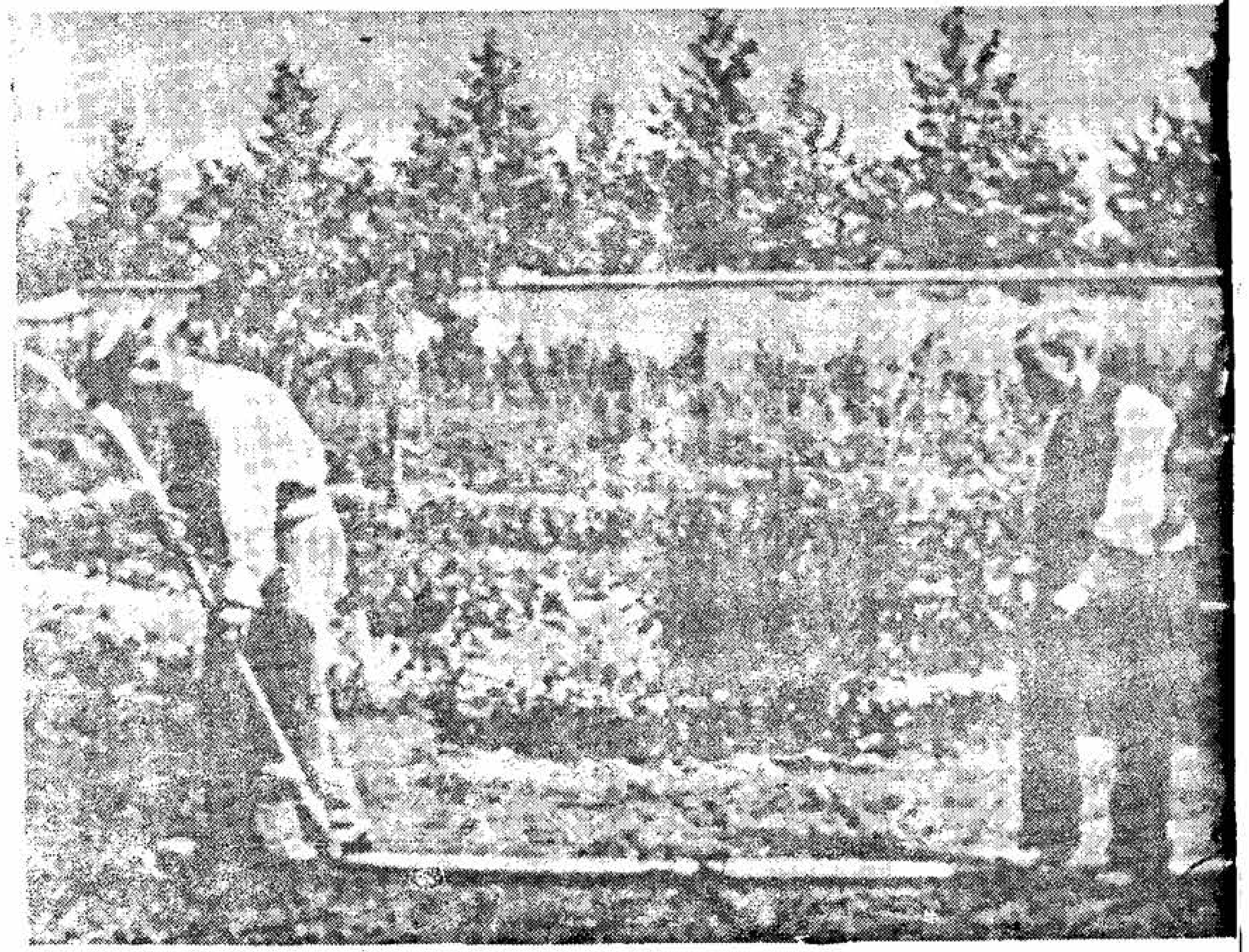


7. Primii oameni din istorie care au conștiința că sînt filmați: participanții la Congresul Societății Franceze de Fotografie, surprinși în excursie la Neuville, duminică 11 iunie 1895.



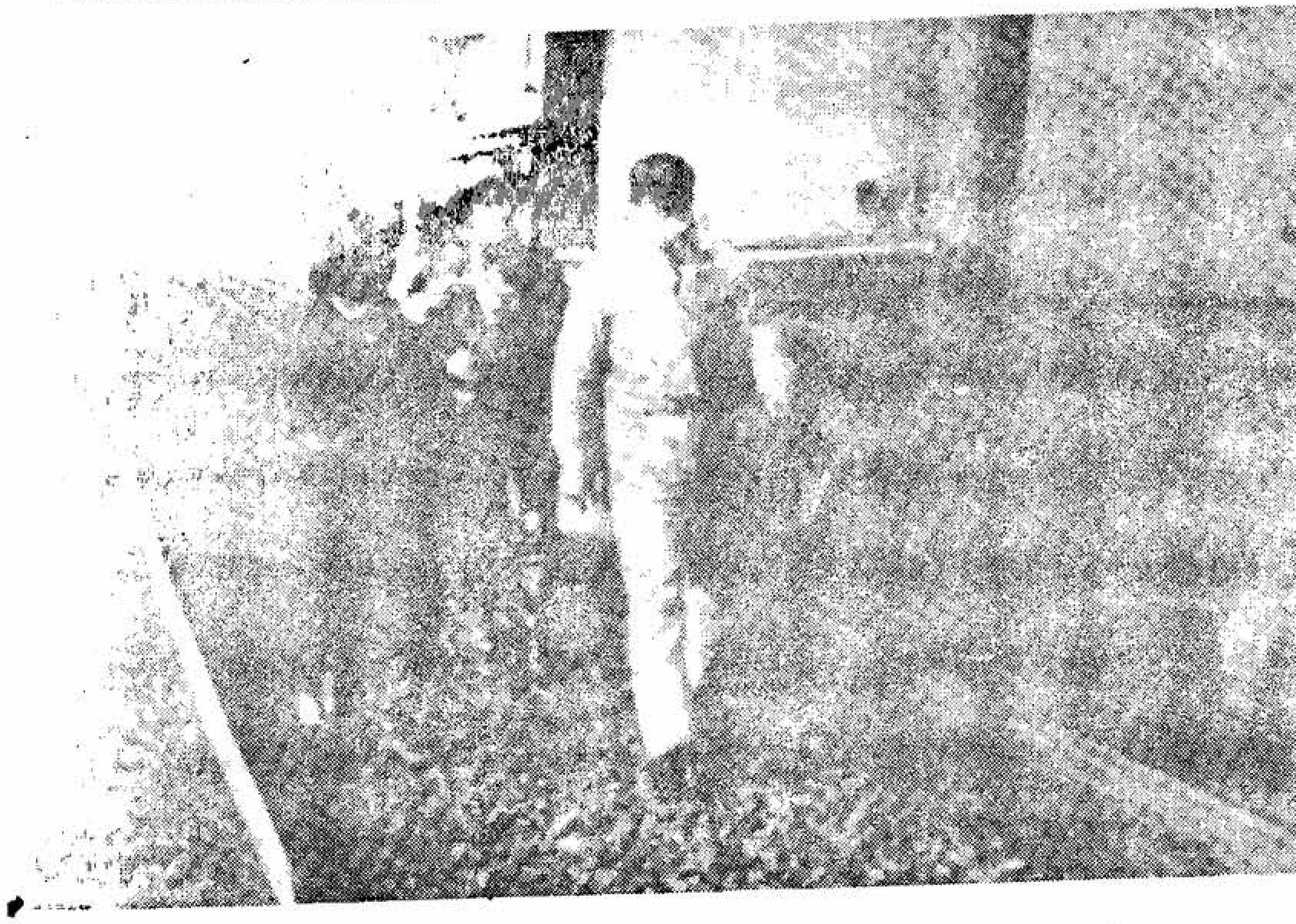
8. *Stropitorul stropit* capul de afiș al celui dintîi program Lumière.

9. Grădinarul Clerc și poznașul Edouard, primele „vedete" ale cinematografului de ficțiune.



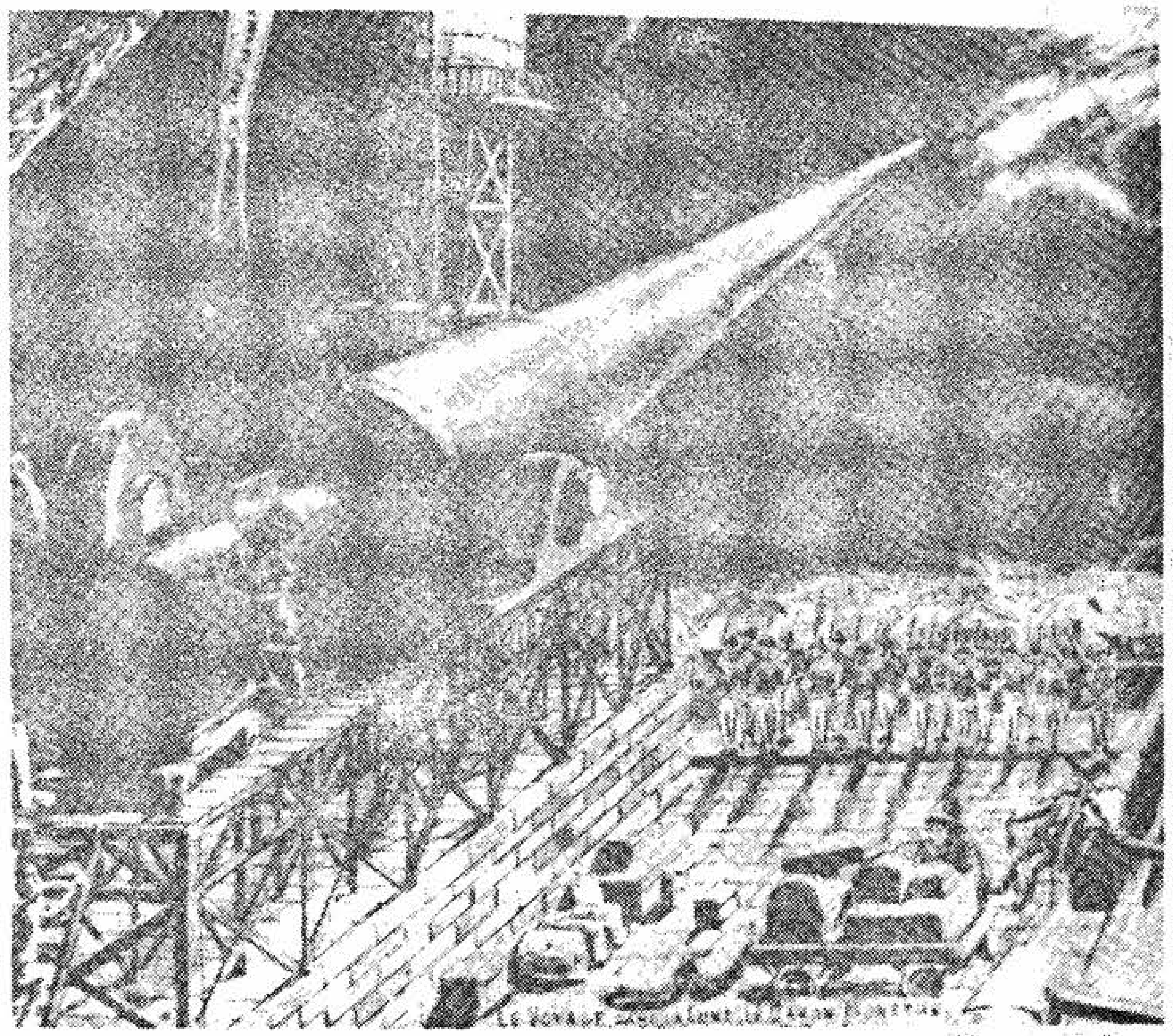
Două cadre din *Marele jaf al trenului*

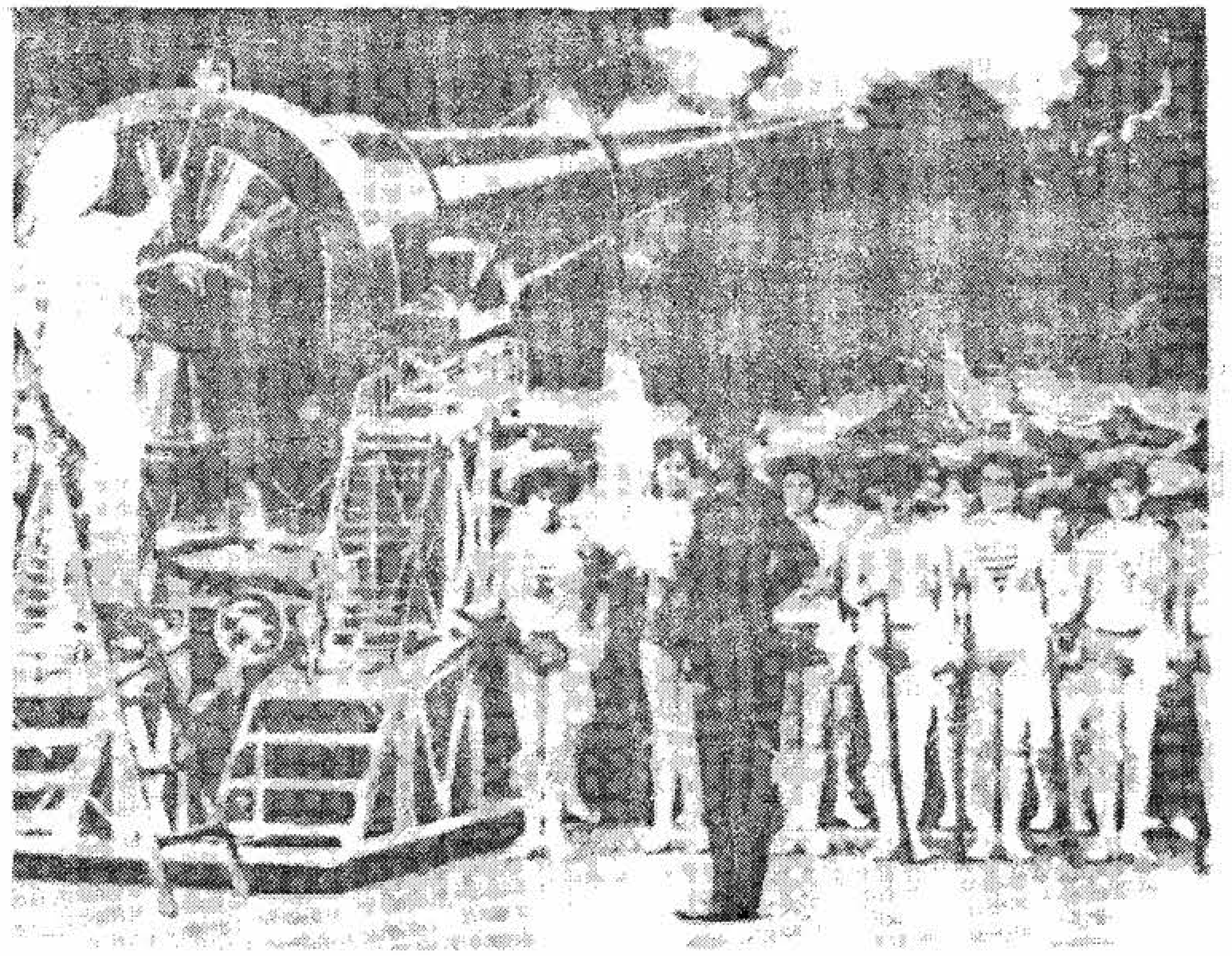
10. Un „dur" de la debutul secolului — Barnes. Trăgea cu pistolul la începutul sau la sfîrșitul filmului, după placul publicului ...

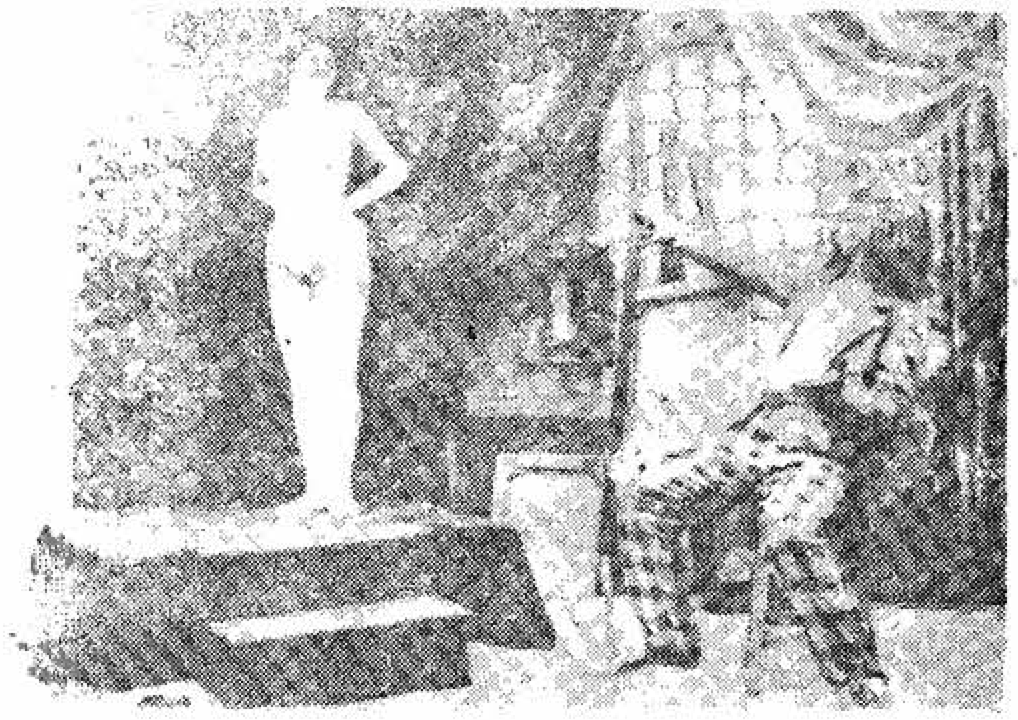


11. Tîlharii îl constrîng pe fochist să decupleze locomotiva de restul garniturii

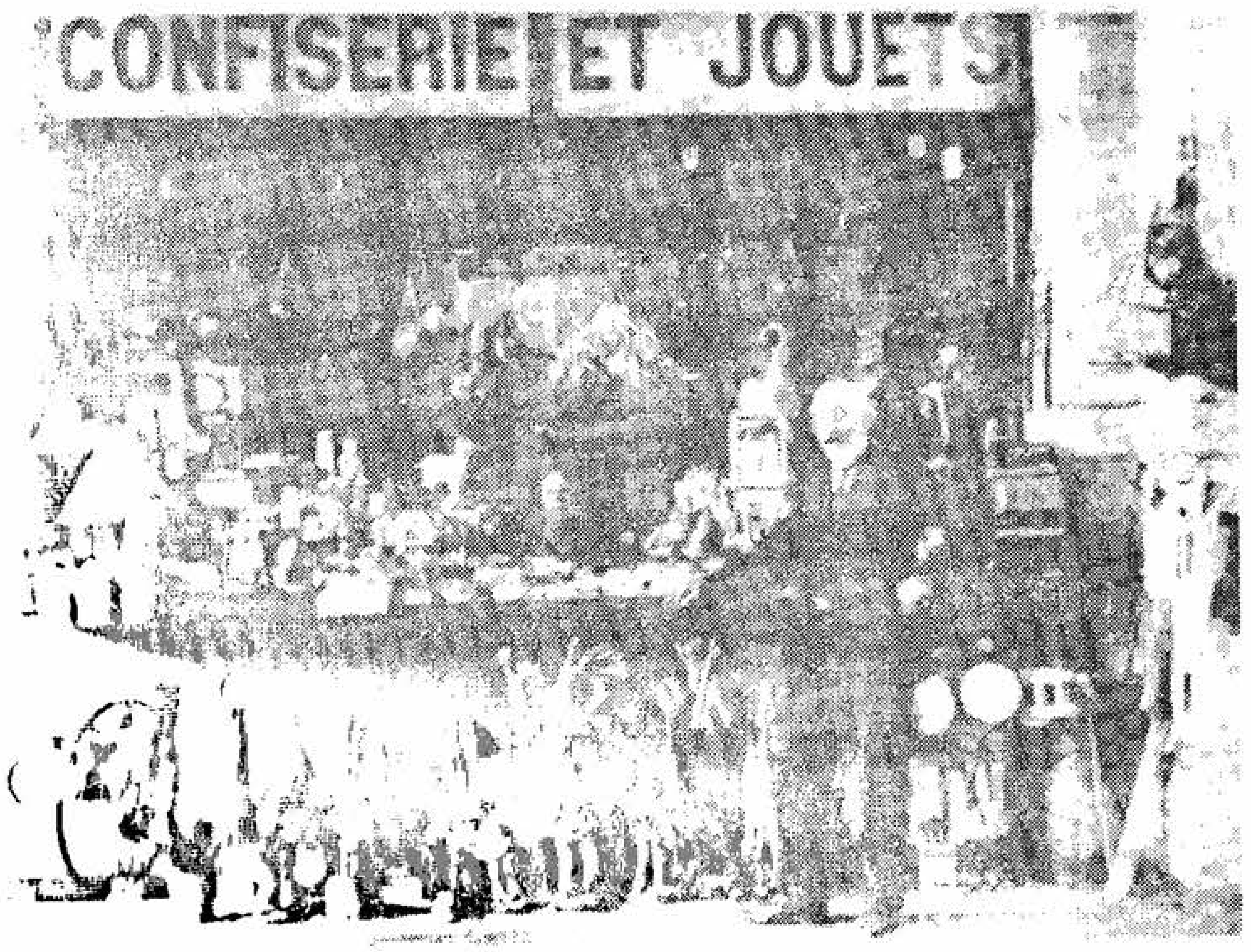
12 – 13. Méliès în luptă cu limitele cinematografiei timpului: scena lansării rachetei, așa cum o visa în caietele sale de schițe, și cum a putut fi realizată în studio *(Voiajul în lună)*.



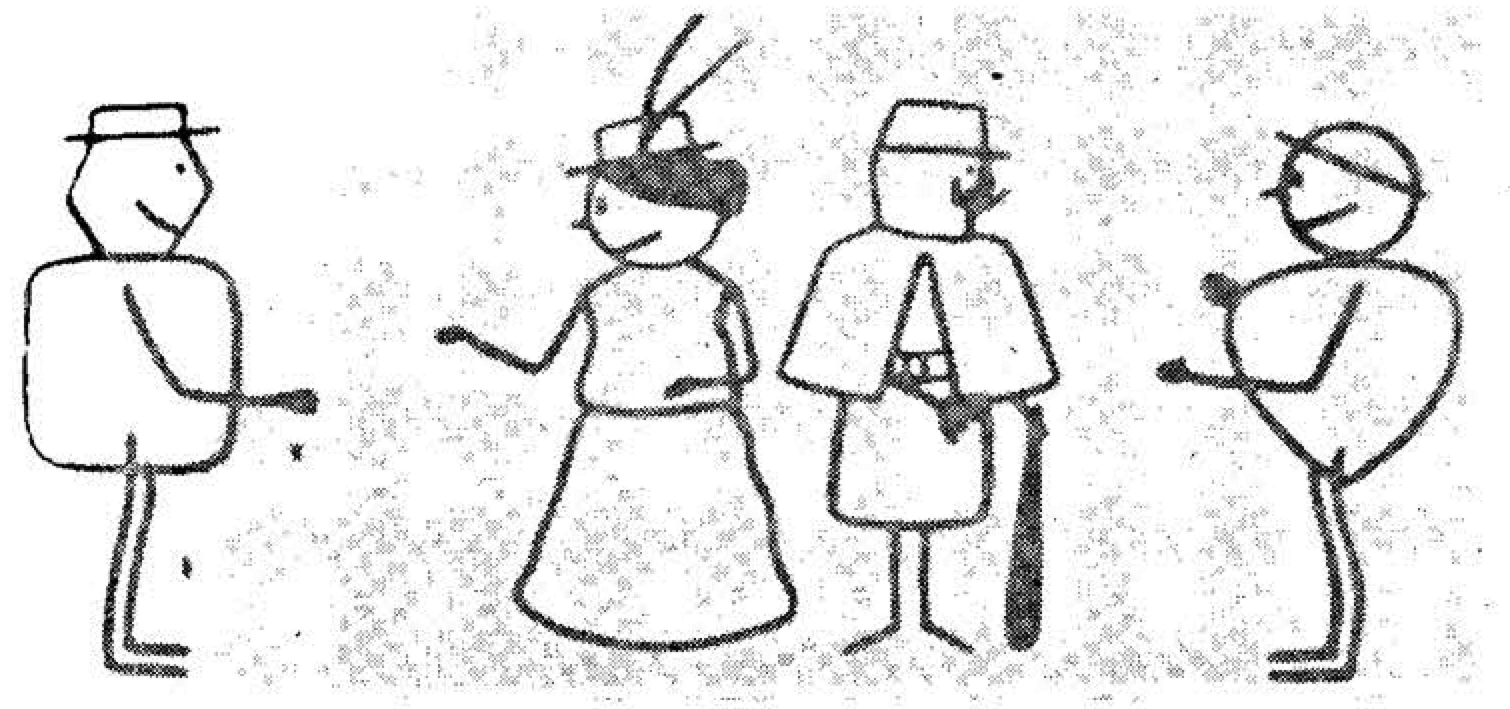




14. Méliès, interpret al propriilor sale filme, în rolul unui Pygmalion încîntat de opera sa.

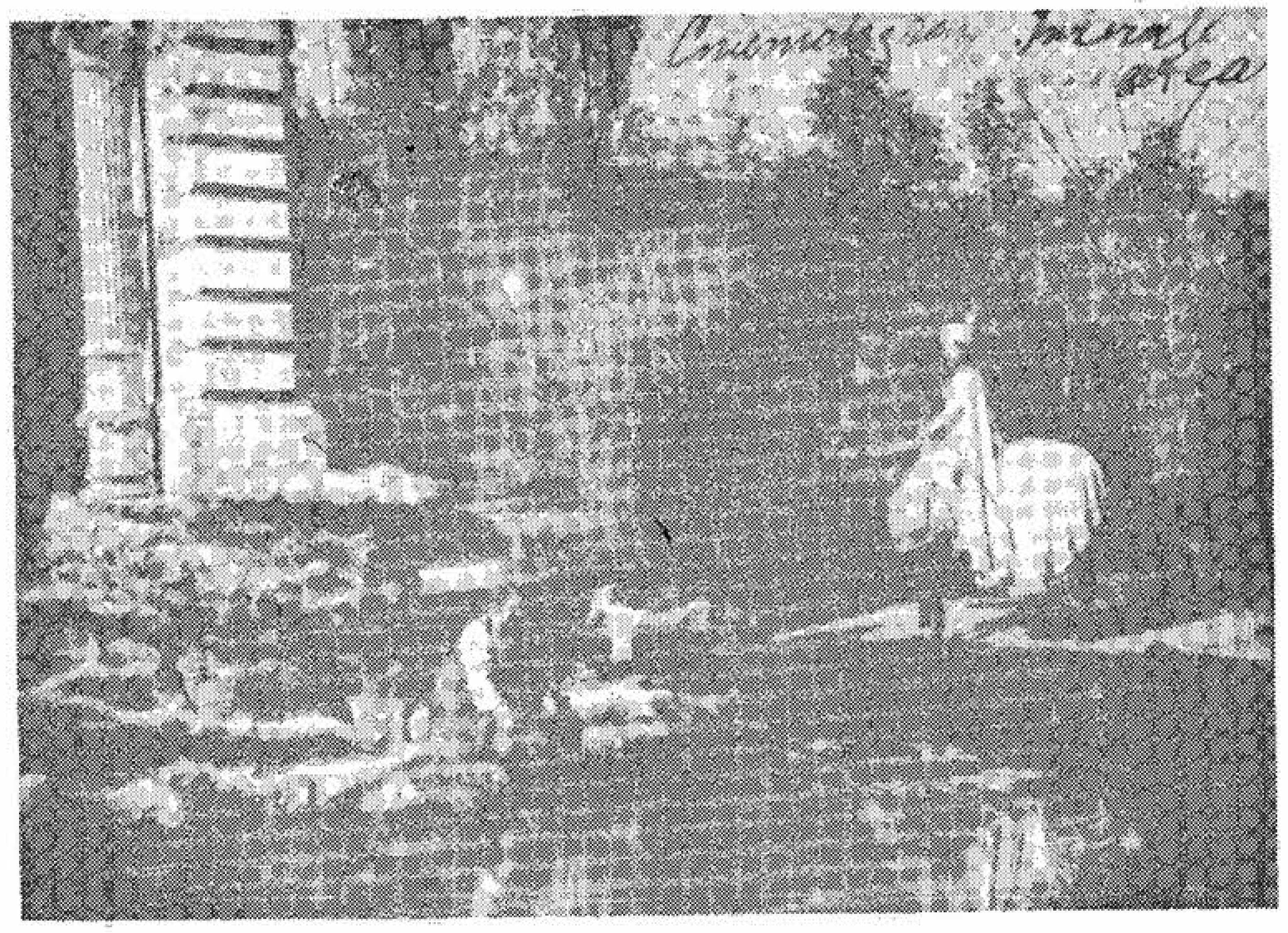


15. Méliès in 1929, in fața dughenei de acadele din gara Montparnasse ...

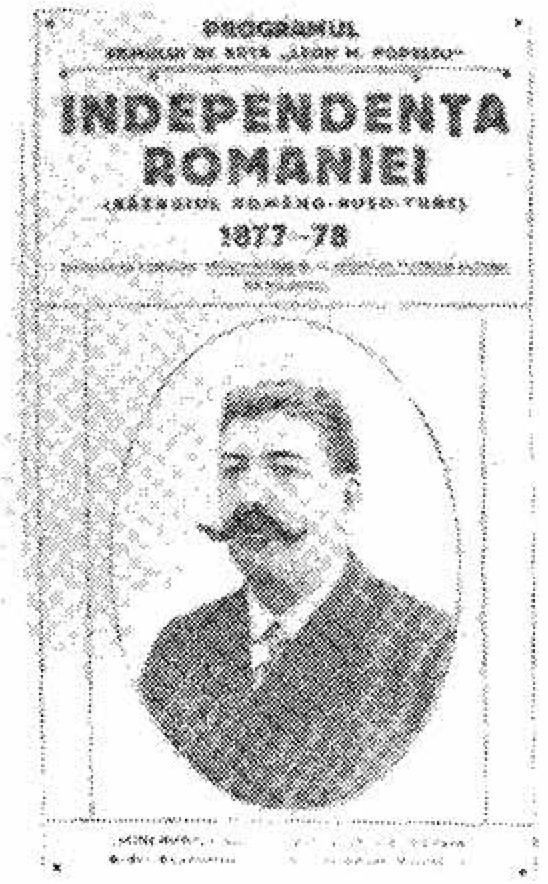


16. „Fantoșe" de-ale lui Emile Cohl.

17. „Proiecții electrice" la Teatrul Național — inovație sau blasfemie? *Înșir-te Mărgărite* provoacă, în toamna anului 1911, prima polemică pe teme cinematografice din România.



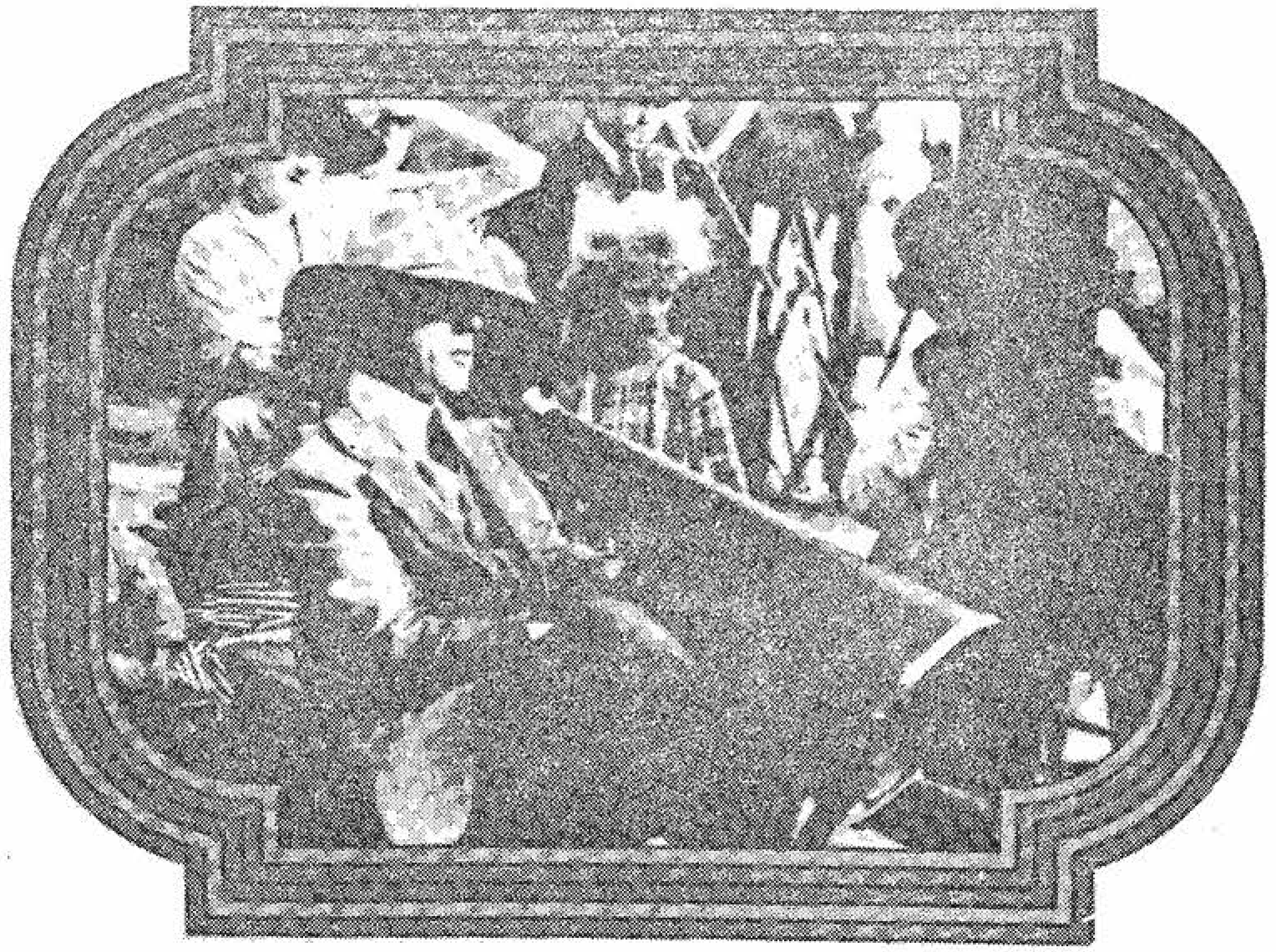
18. „Scenă rustică", de înșelătoare liniște, în ajunul Războiului Independenței: Rodica (Jeni Metaxa-Doro) și Peneș (A. Athanasescu).



19. „Doamnele de la Crucea Roșie", un mănunchi de celebrități ale teatrului românesc, între care: Aristizza Romanescu, Agepsina Macri, Sonia Cluceru.

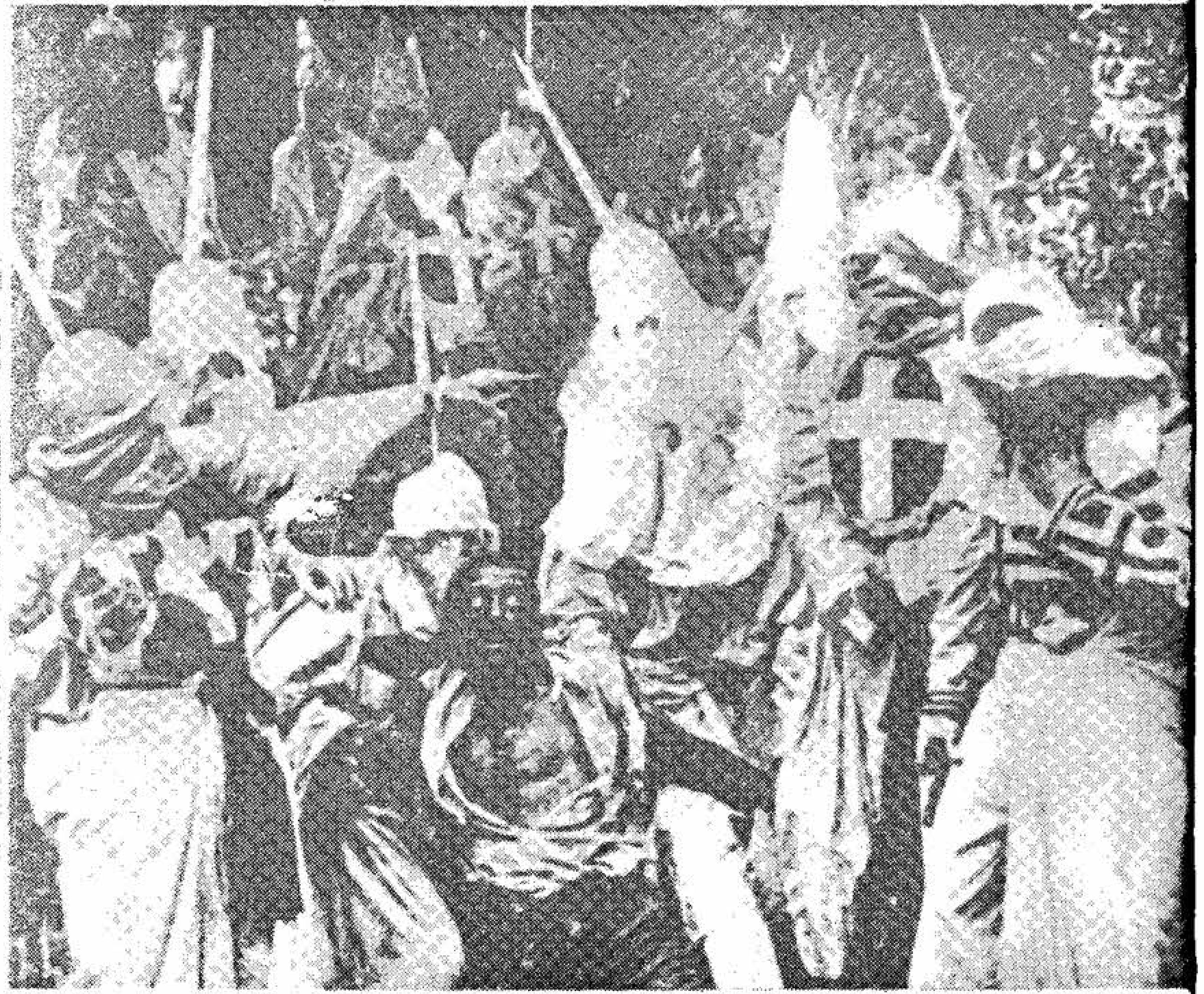
20. Leon Popescu — „mecena" al teatrului și cinematografului timpului, pe prima pagină a programului de sală editat în 1912.

21. C. I. Nottara în rolul pașei Osman.



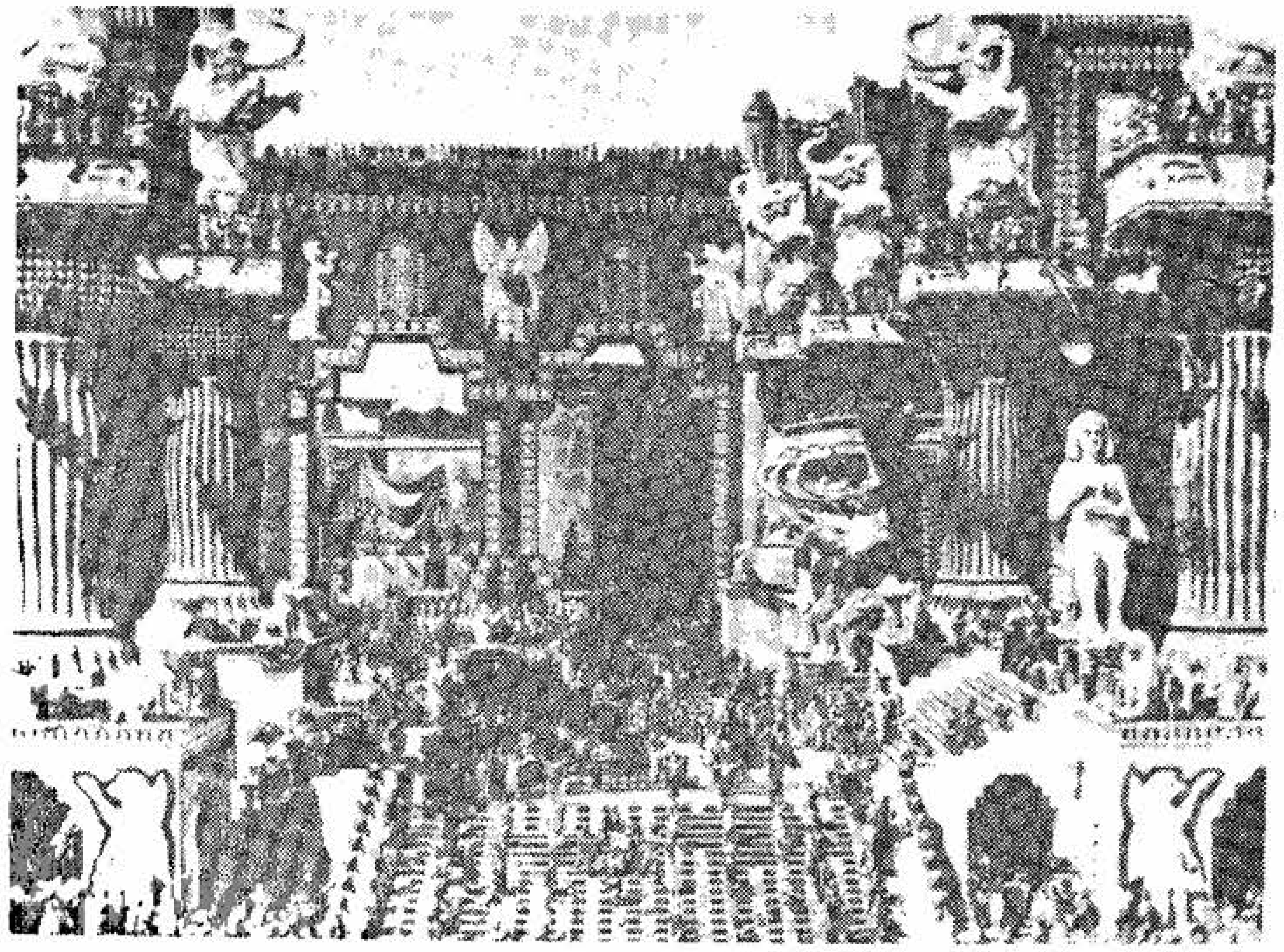
22. D.W. Griffith pe platou, în exercițiul turnării.

23. Apariția Klanului, ca „inocentă joacă de copii", în *Nașterea unei națiuni*.



24. Cele mai grandioase decoruri din istoria Hollywoodului — Babilonul de pe Sunset Boulevard.

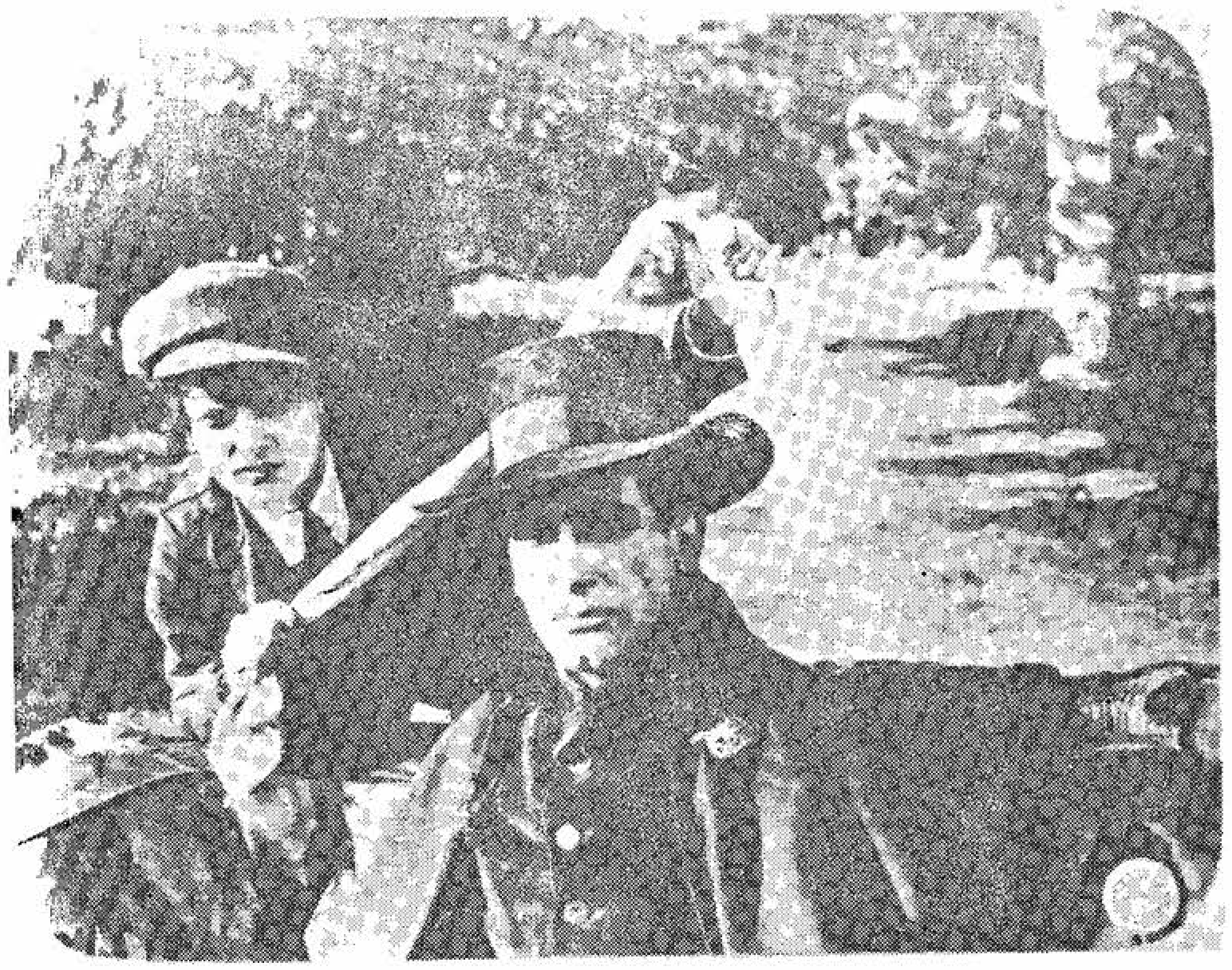
25. Noaptea Sfîntului Bartholomeu, așa cum a văzut-o Griffith în *Intoleranță*.



26. Louis Feuillade: *„Judex și-a cîștigat procesul în fața publicului epocii sale..."* Și nu numai în fața acestuia!

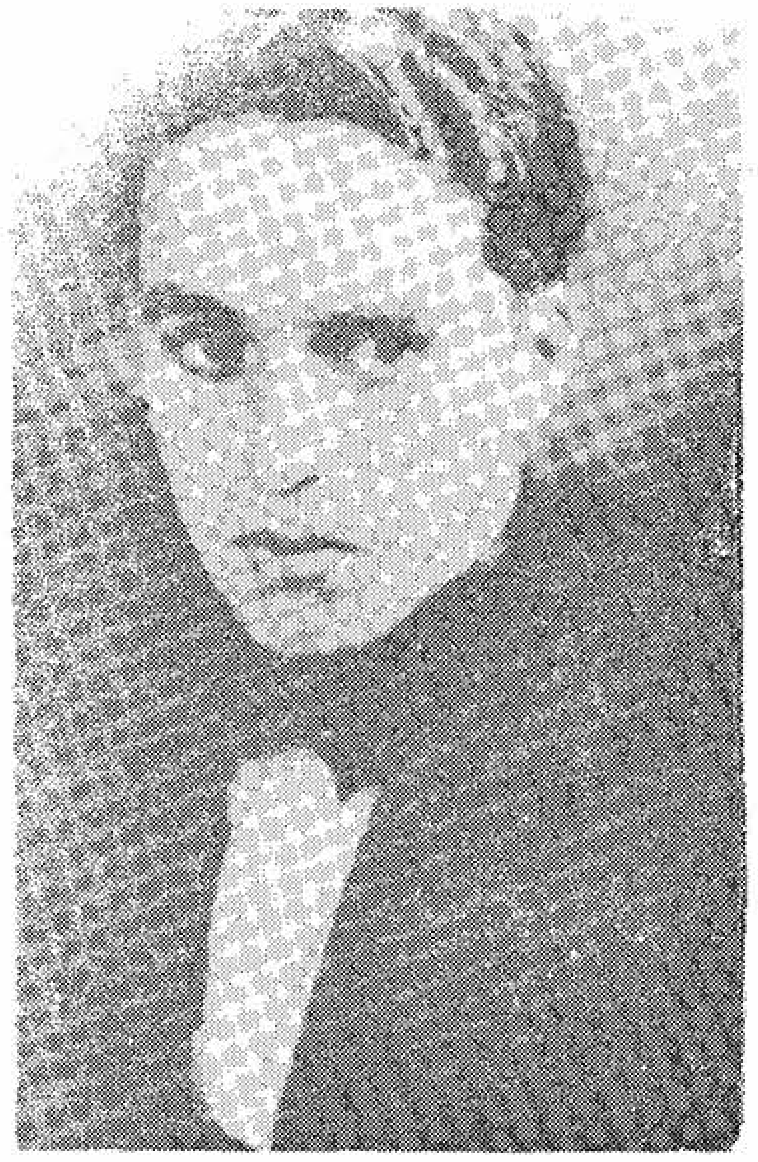
27. Fantomas, mascatul gigantic, escaladînd podurile liliputane ale Parisului (afiș publicitar).

28. Judex — „nepot al lui Dumas și fiu al lui d'Artagnan"

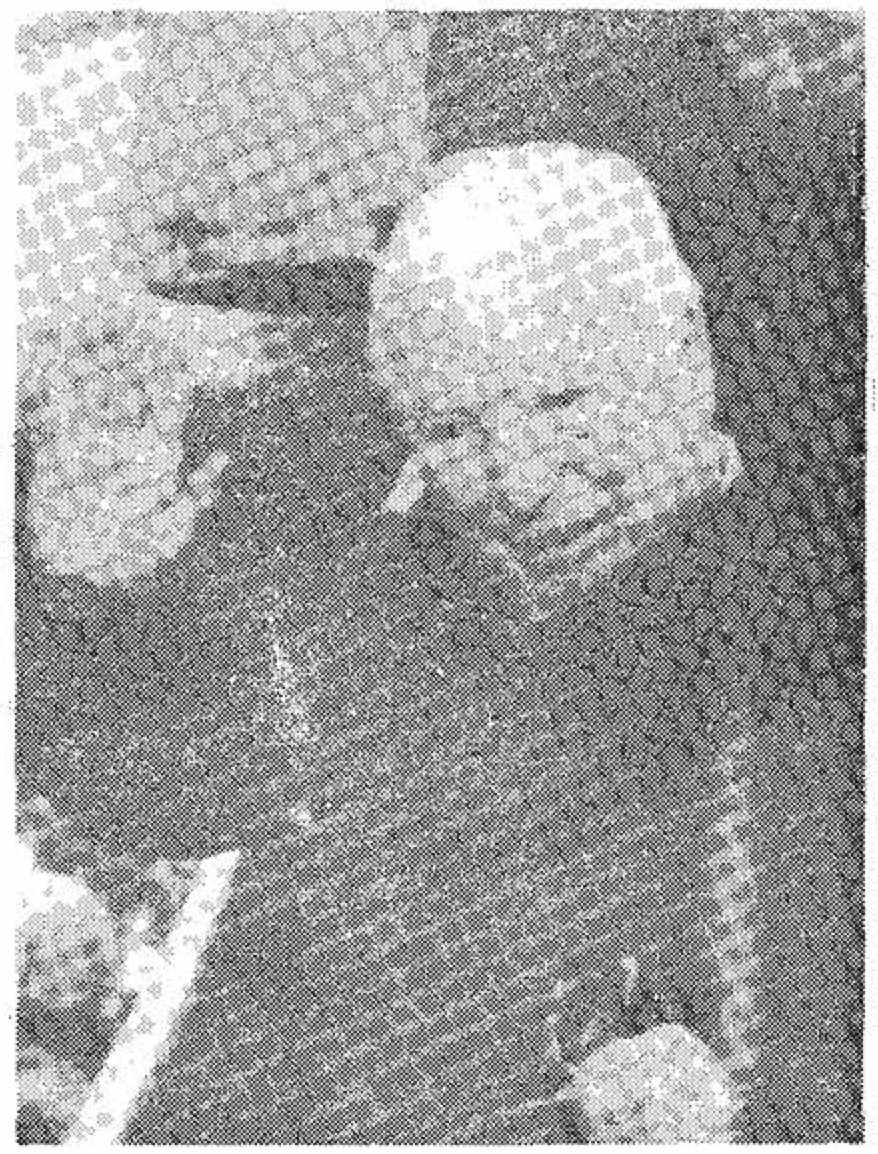


29. Moment de suspense: va fi Judex strangulat sau nu de frumoasa răufăcătoare?...

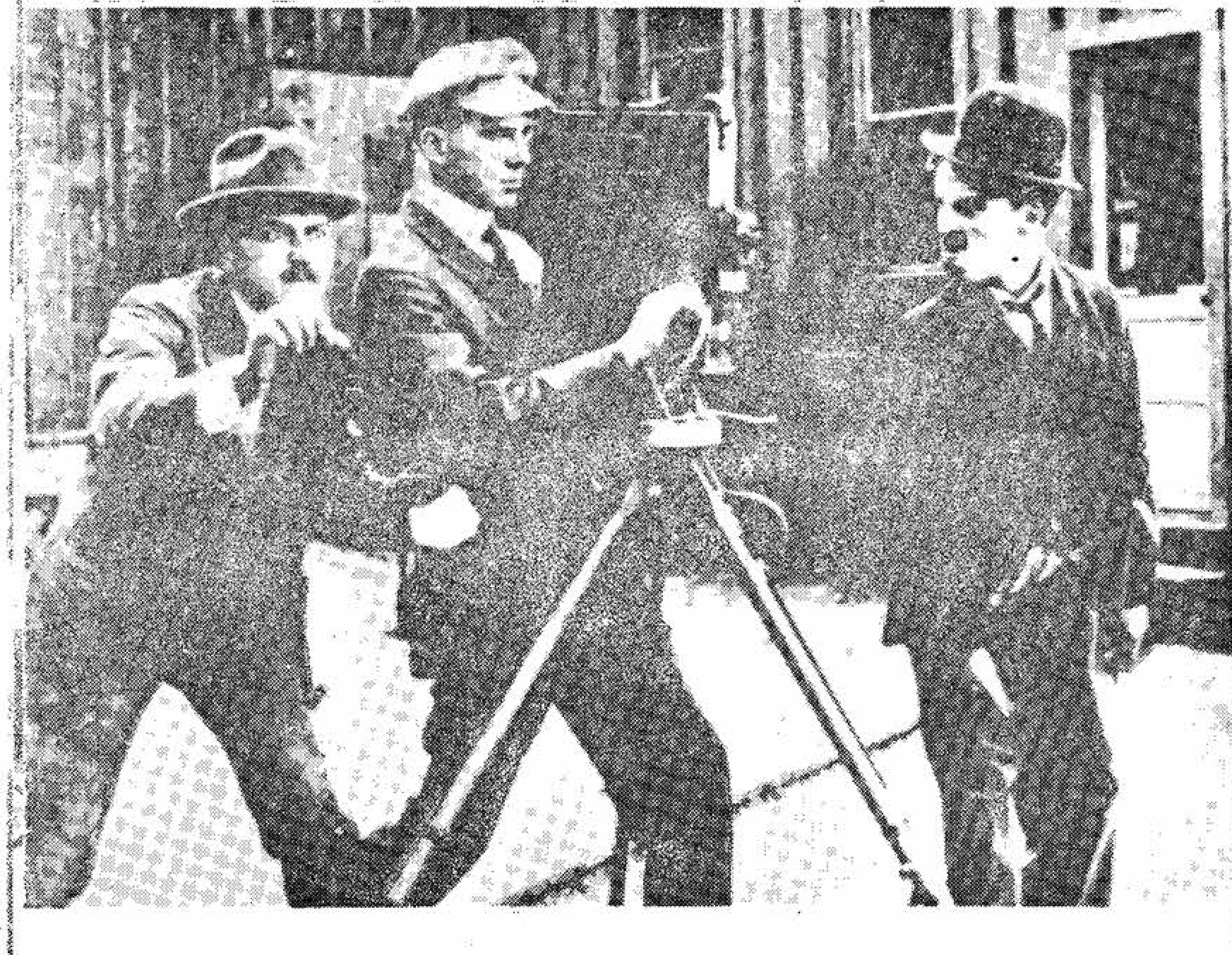
30. I-a servit oare Marcel Levesque drept model lui Grigore Vasiliu-Birlic?... Aici, actorul francez împreună cu Musidora.



31. Sic transit...



32 ... Charlie Chaplin!



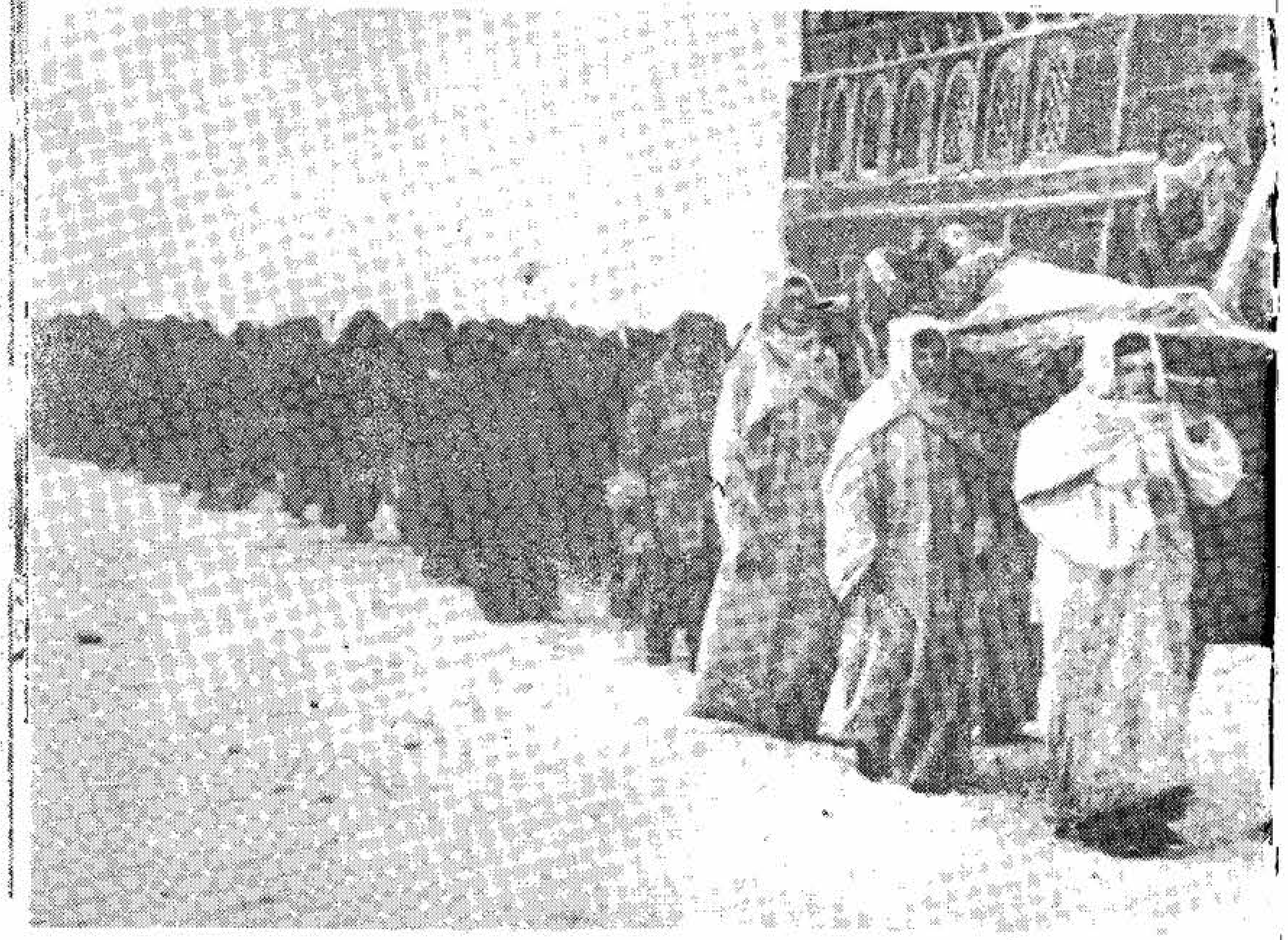
33. *Curse auto pentru copii* — o comedie-reportaj în care Charlot luptă îndîrjit pentru un loc în raza obiectivului nemuririi...

34. Scraps („Bucățică") — isteţul partener al lui Chaplin în *Viaţă de cîine*.

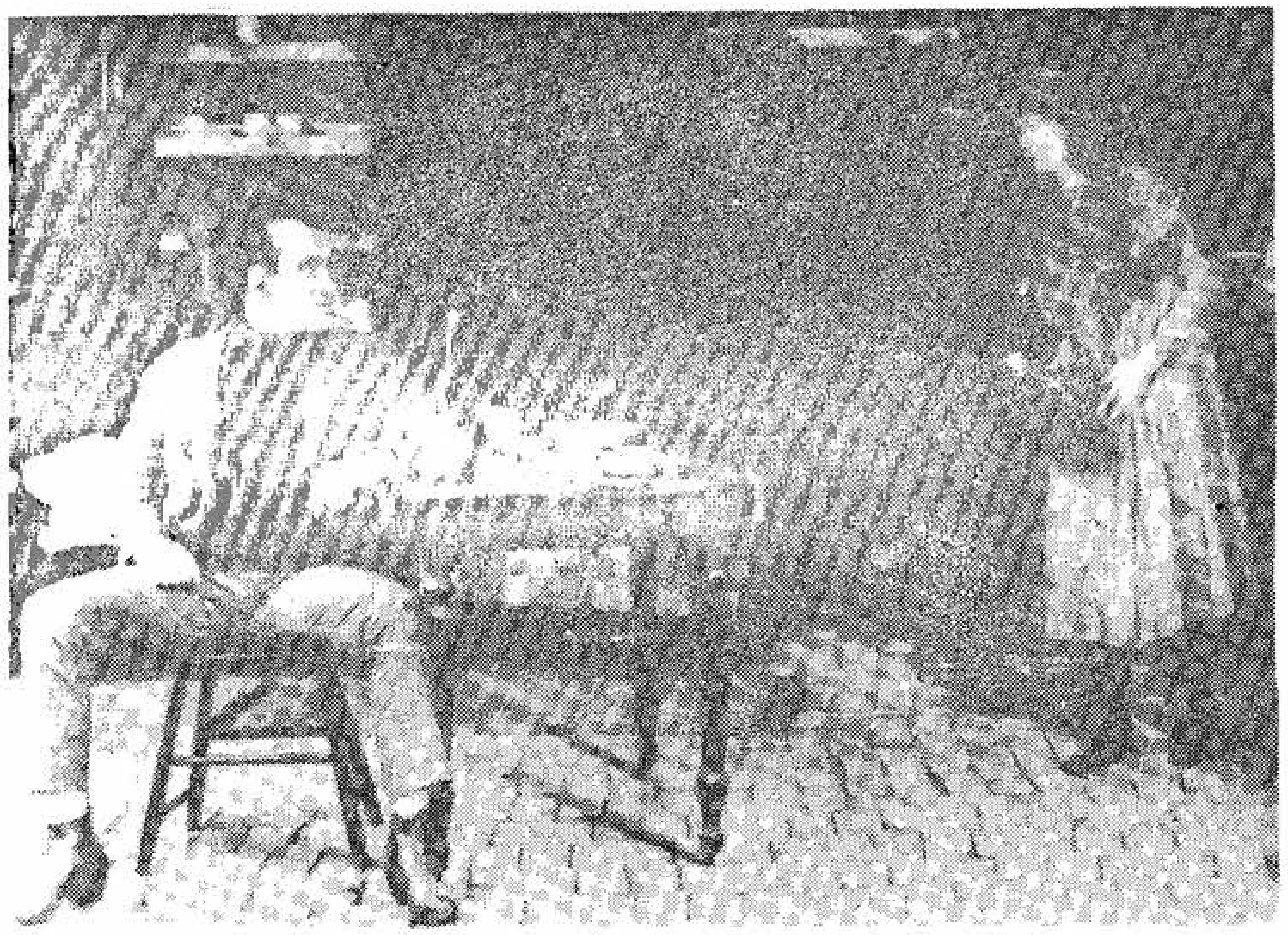
35. Jackie Coogan în *Piciul*, un Charlot în miniatură.

36. Elsa-Lill, sfîşiată între dragoste şi datorie.

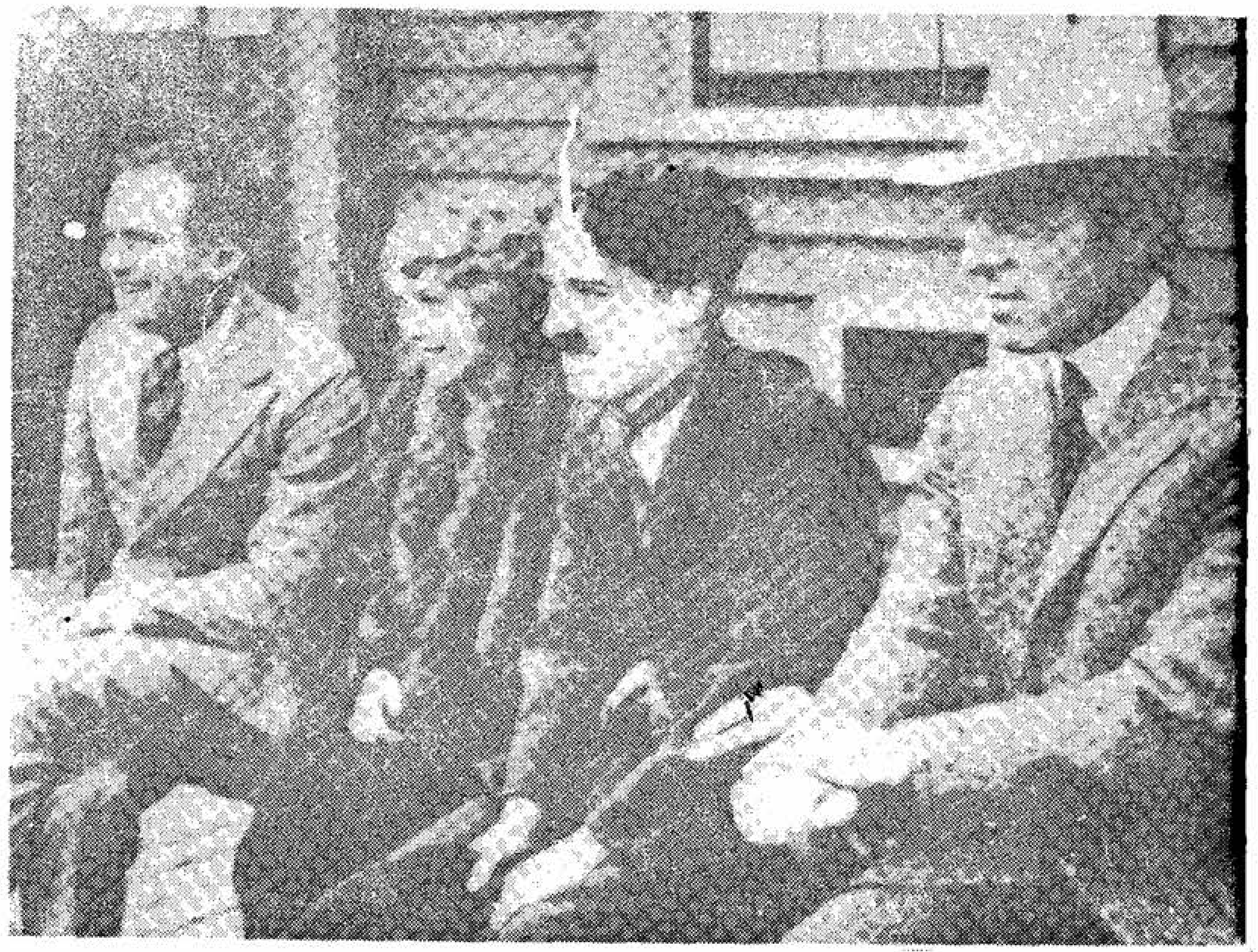
37. Cortegiul din finalul filmului *Comoara lui Arne*, coral funebru care l-a inspirat, se pare, şi pe Eisenstein în *Ivan cel Groaznic*.



38. „Ţine-l aşa pînă punem lumina!" — i-a strigat Griffith lui Lillian Gish, în faţa acestui zîmbet-supliciu.



39. *Muguri zdrobiţi* — un denunţ al forţei brutale şi ignorante. Partener al lui Lillian: Donald Crisp.



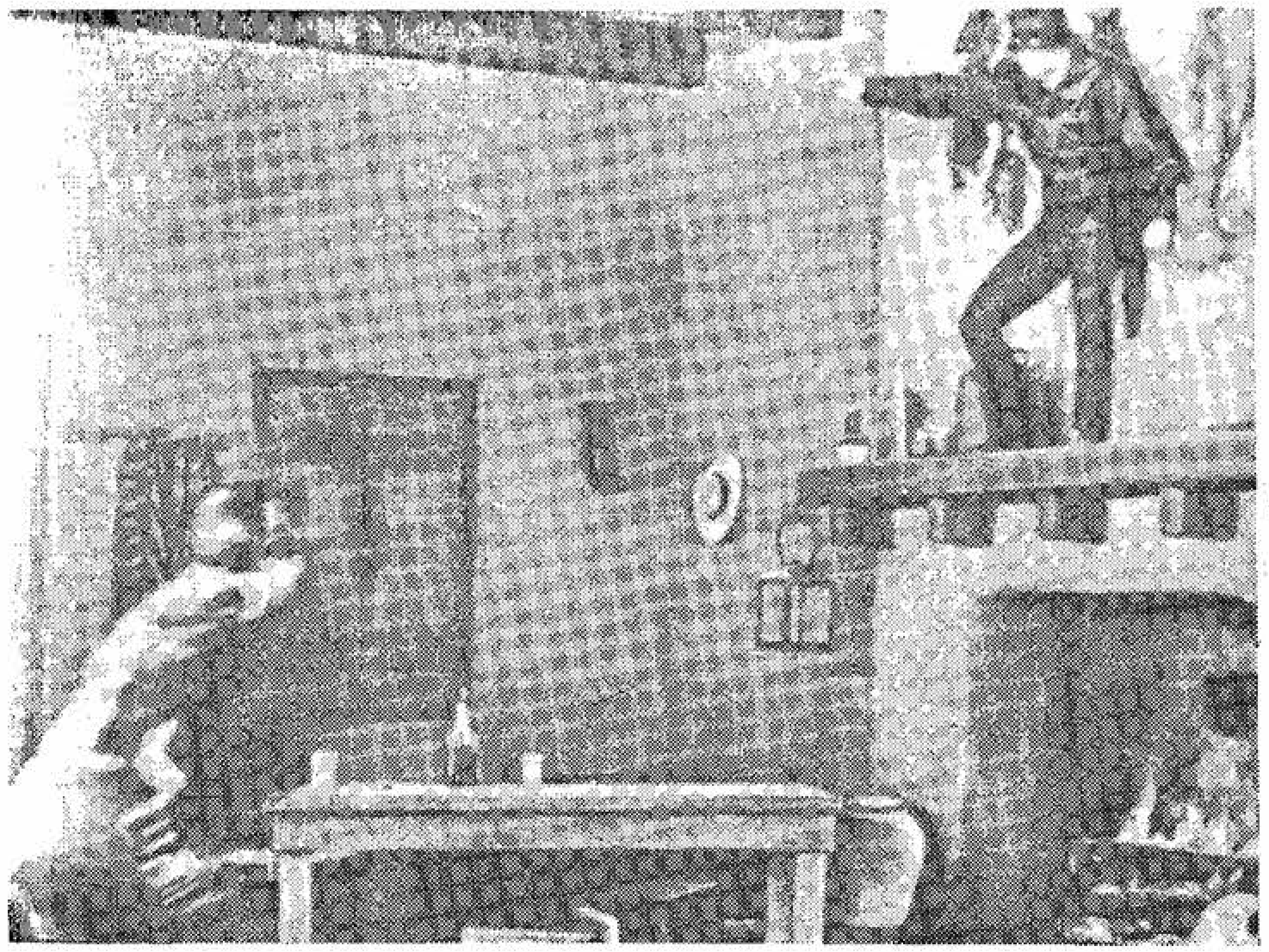
40. „Artiștii asociați", o alianță a talentelor împotriva marii industrii californiene. De la stînga la dreapta: Fairbanks, Mary Pickford, Chaplin și Griffith.

41. Noroc în dragoste — noroc în afaceri... Soții Fairbanks inaugurîndu-și studioul.

42. Piratul negru — unul din cele mai memorabile roluri ale impetuosului june-prim Douglas Fairbanks.

43. *Zorro* (al lui „Doug"), un personaj „care își surîde propriei sale forțe vitale..." (Léon Moussinac).

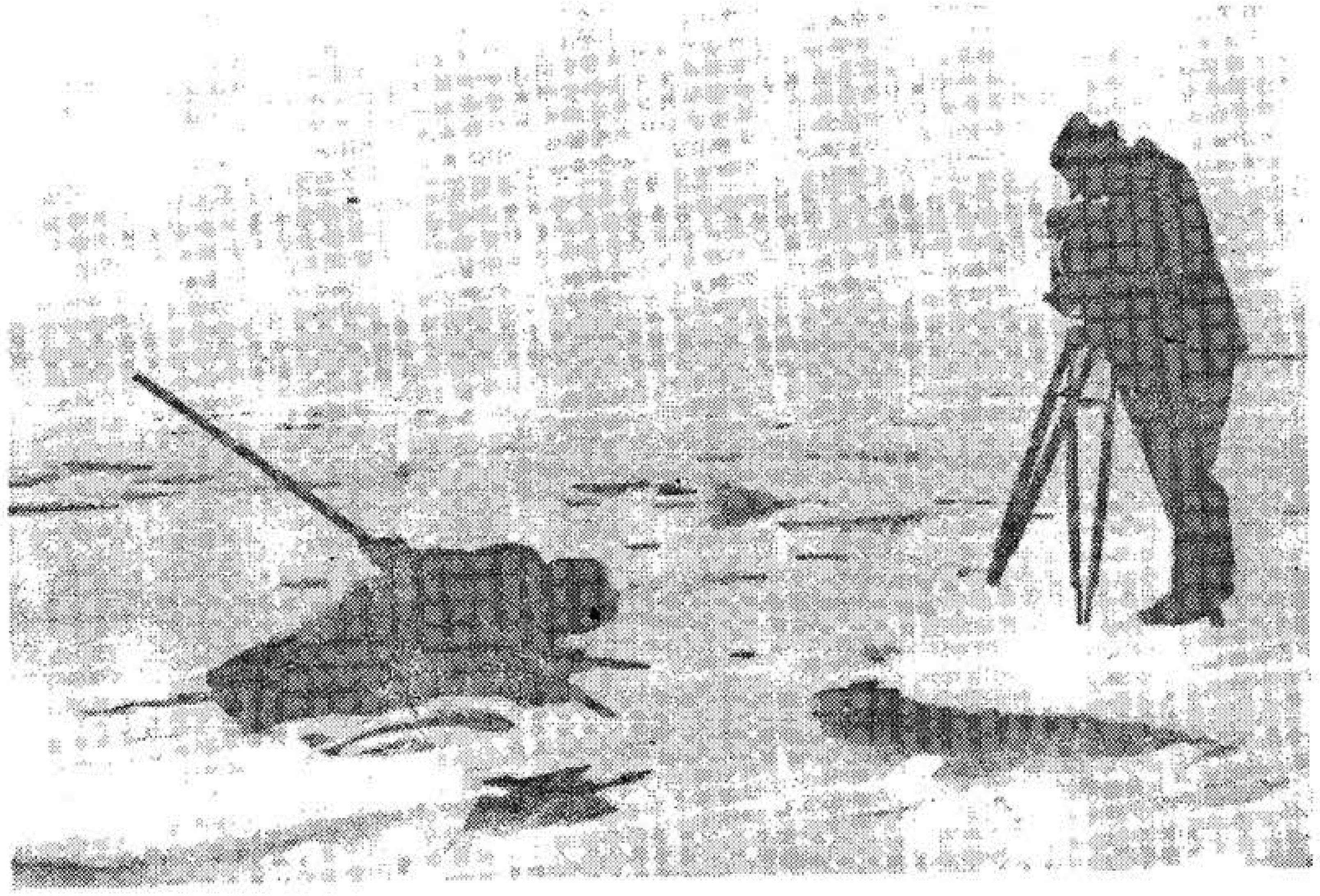
44. Singura problemă a scenariștilor era să-i găsească actorului-acrobat, pretextul și locul de unde să-și ia zborul.



45. Flaherty și Nyla, soția lui Nanuk, la cîțiva ani după turnarea filmului.

46. *Nanuk, eschimosul*, „mincătorul de carne crudă", in premieră la Berlin, pe Kurfürstendamm.

47. Flaherty, la filmare, pe platoul glaciar.



48. Maternitate arctică ...

49. Nanuk — tatăl și pedagogul.

50. „Simpatic, șiret, descurcăreț, gata oricînd pentru o aventură galantă", iată-l pe Max (Linder), răsfățatul comediei franceze.

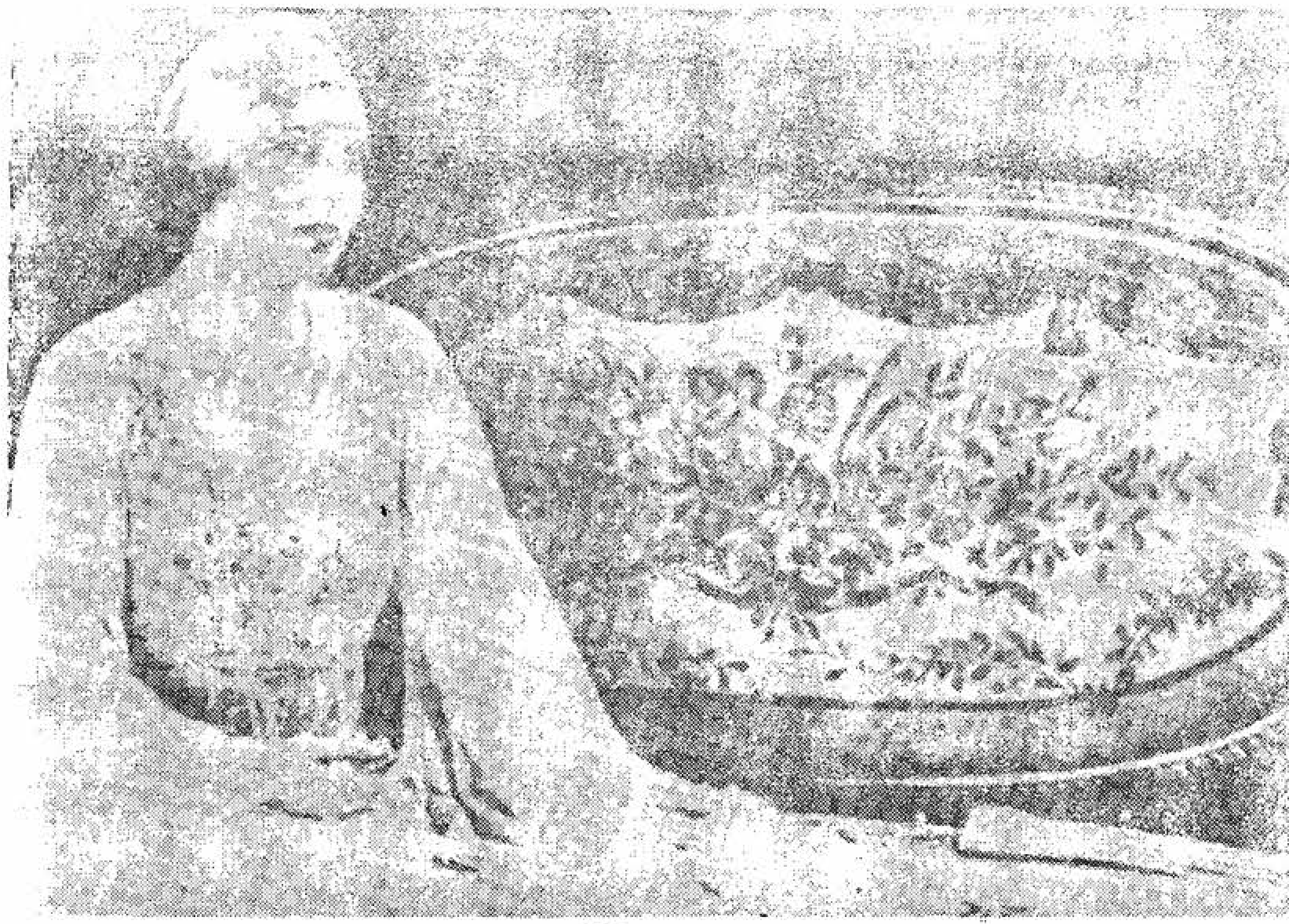
51. În *Boxeur din dragoste*, curtînd-o în ring pe Stasya Napierkowska.

52. „... Max, singurul, unicul meu profesor! ..." (Charles Chaplin).

53. „Subțirelul mușchetar" Linder'tagnan!

54. Chaplin și Edna Purviance — un dialog profesional și ... sentimental.

55. Farmecul etern al melodramei (*Pariziana*): mama pictorului (Lydia Knott), Jean (Carl Miller) și Marie, într-o scenă de patetic adevăr uman.



56 — 57. Pierre Revel (Adolphe Menjou), un rafinat epicurean, învăluindu-și victima, pe Marie (Edna), în pînza de păianjen a luxului și plăcerii ...

58. *Ciorapul venețian* (1921), unul dintre „filmele fără peliculă" ale lui Kulešov. În imagine: Vsevolod Pudovkin și A. Hohlova.

59. Pudovkin și Hohlova — un cuplu comic în *Mr West*.

60. Periculosul Jban și complicii săi la lucru ...

61. Banda de pușlamale care-i oferă protecție lui Mr. West. Interpreți (de sus în jos): Prințul Obolenski, V. Pudovkin și S.P. Komarov.

62. *Mister West* (P. Podobed), într-o atitudine caracteristică de candidă uimire.

63. Erich von Stroheim în epoca în care, purtînd pe chip grimasa bătăliilor pierdute, le vorbea spectatorilor cinematecii din Bruxelles despre „fiasco-ul" filmului său „cel mare": *Rapacitate.*

64. Nunta lui Mac Teague — o secvență realizată în tonalitate grotescă.

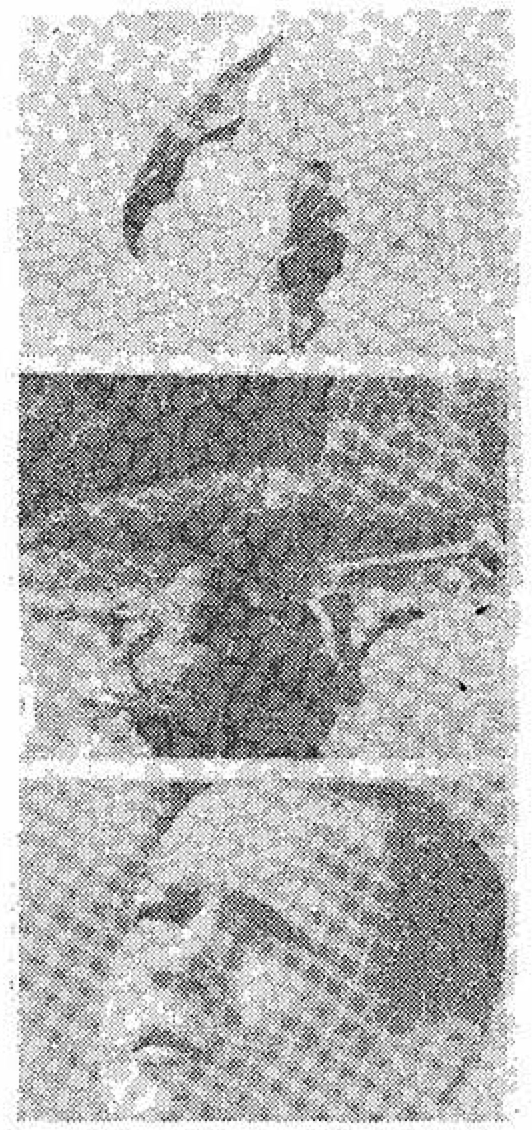
65. Moment de răgaz, la 142° Fahrenheit la umbră! „Dar noi nu la umbră filmam" — preciza Stroheim.

66. Sfîrșitul unei iubiri, denaturate de mirajul banului. (Jean Hersholt și ZaSu Pitts).

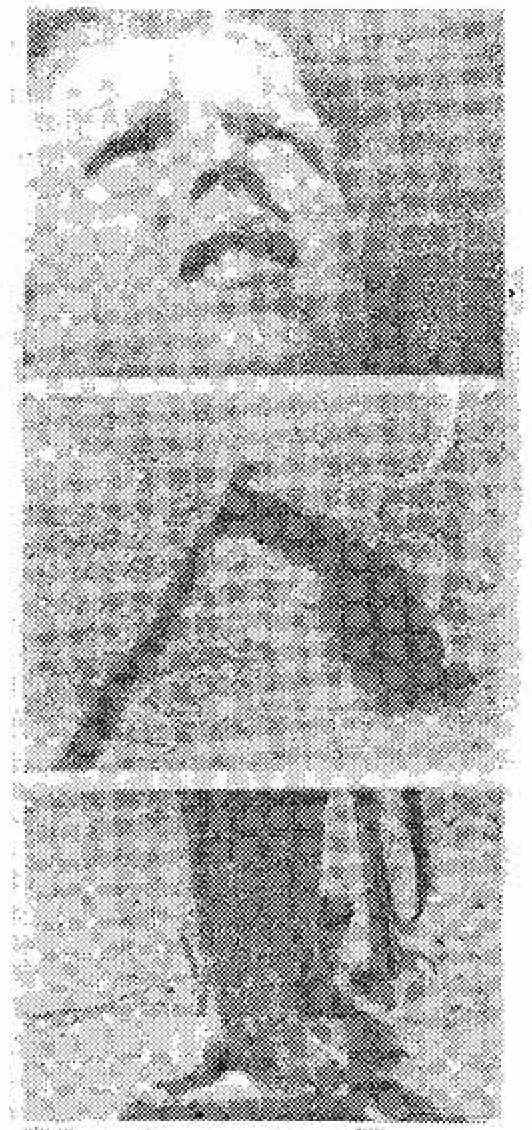
67. Finalul din Valea Morții: „— Sintem morți, omule!" (Jean Hersholt și Gibson Gowland.)

68. „Iată unul care-și trăiește manifestul! — mi-am spus de îndată ce l-am văzut pe Vertov“ (Joris Ivens).

69. „Omul cu aparatul de filmat“, la vînătoare de imagini



70–71. „Onorul la drapel“ — secvență din *Kinoglaz* (*Cineochi*), devenită temă de referință în institutele de învățămînt superior cinematografic din întreaga lume.

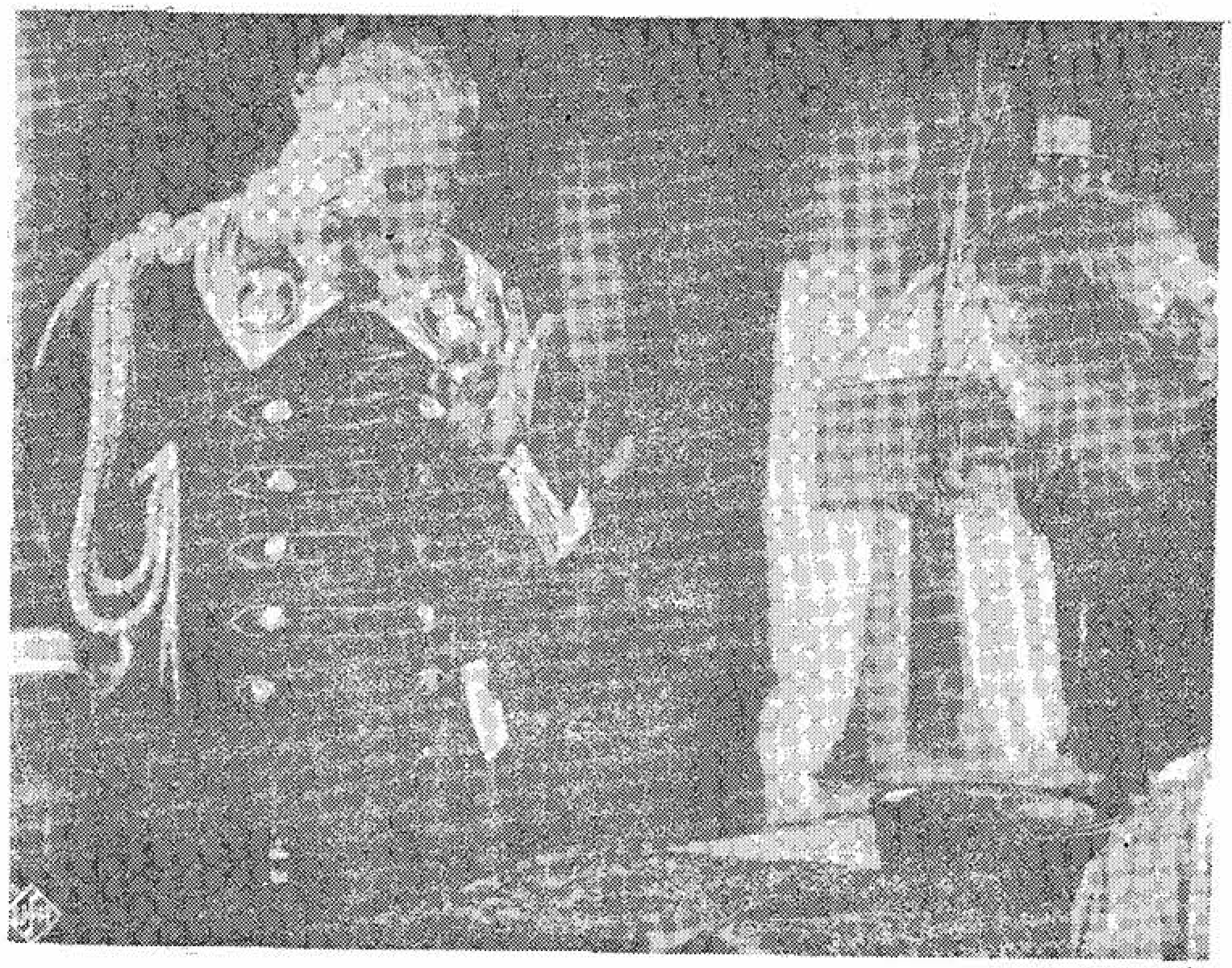


72. *Cineochiul* vertovian, pătrunzînd cu acuitate în vîltoarea vieții, a realității așa cum era.

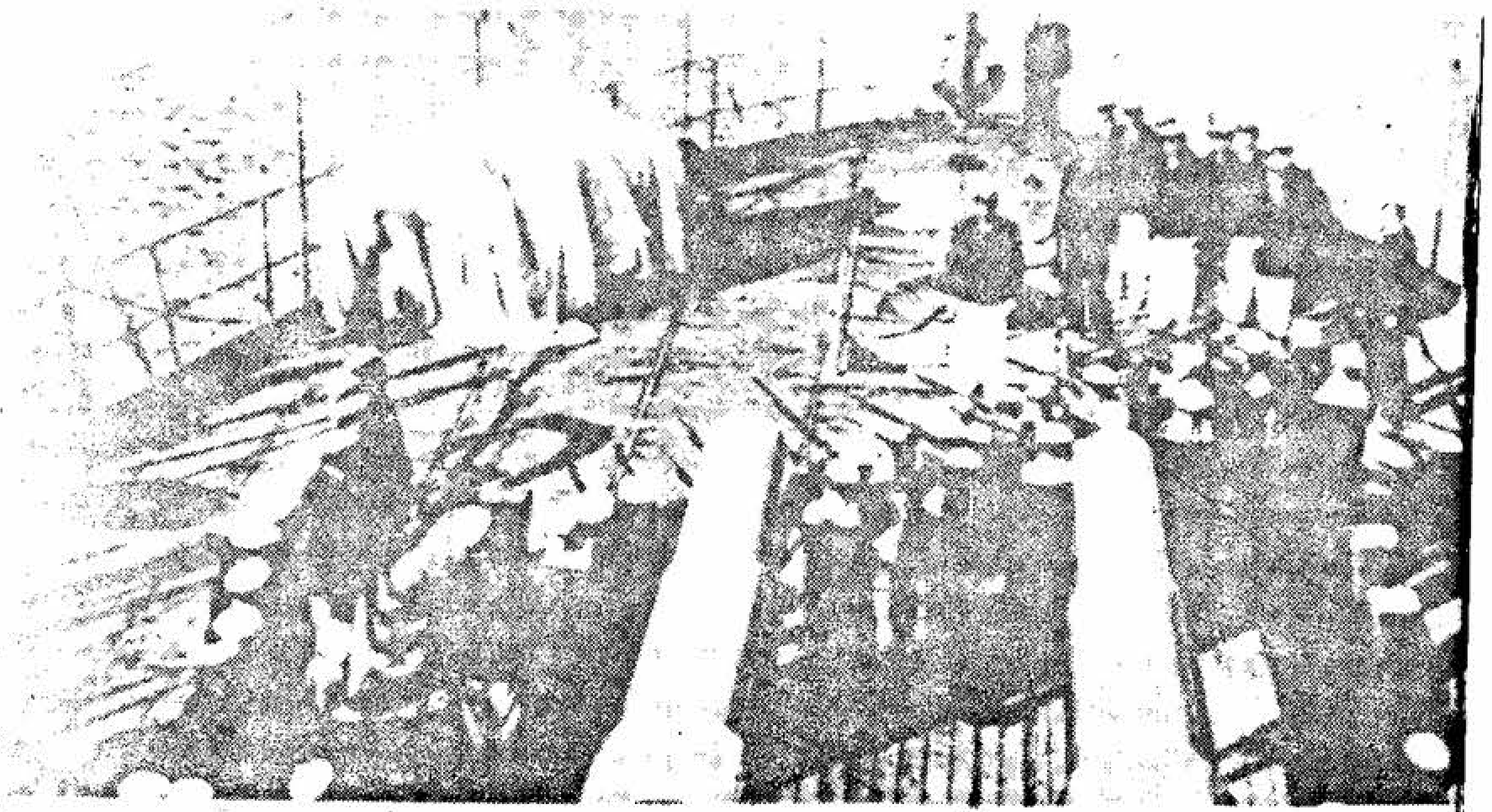
73. Murnau „Noi am putea crea şi azi (1924) această « cameră dematerializată ».“

74. Un hohot de rîs îndurerat la adresa locului uniformei în viaţa germană. Emil Jannings în *Ultimul dintre oameni*.

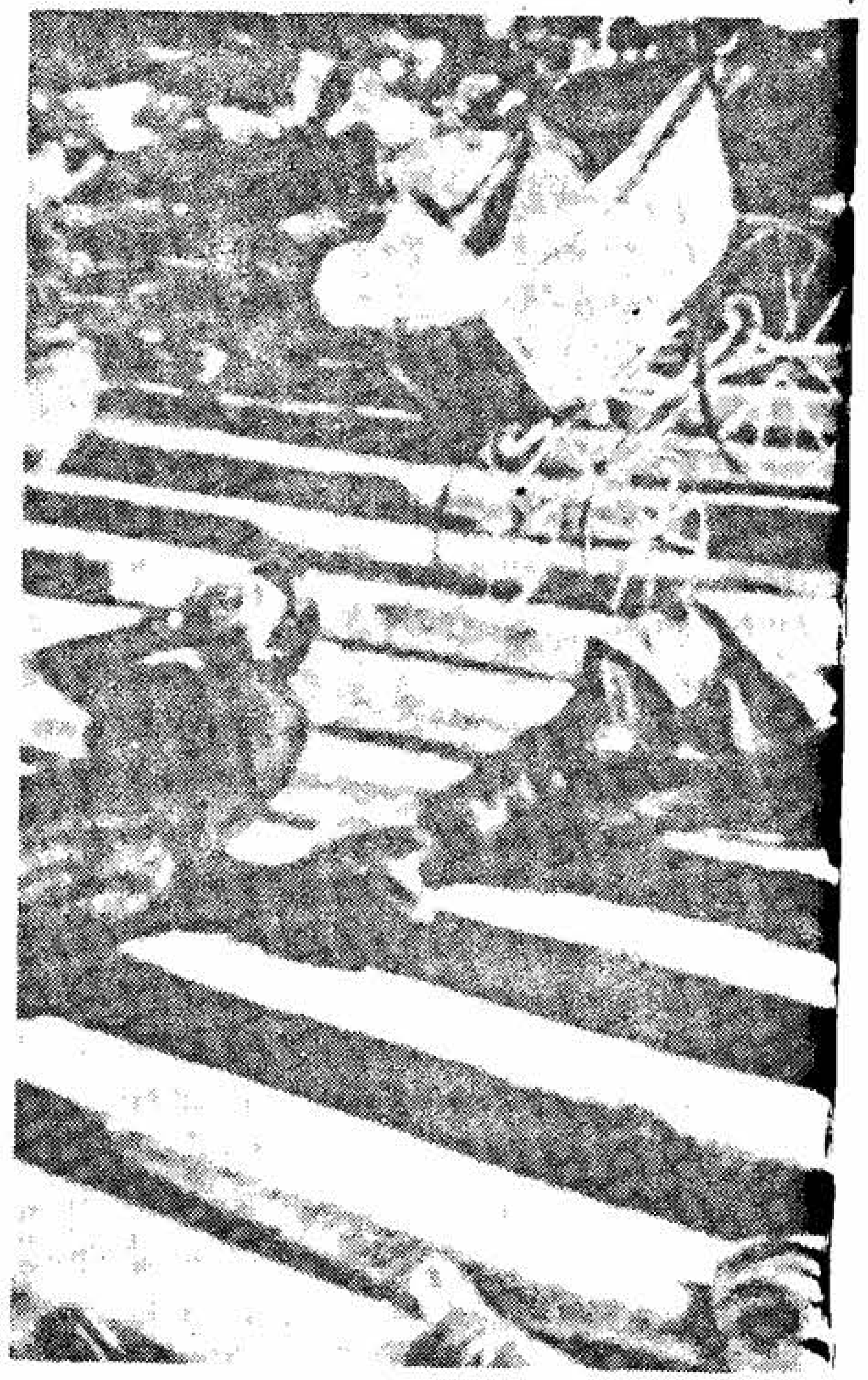
75. Jannings — portarul din *Ultimul dintre oameni*, înainte de a-şi pierde splendida sa uniformă cu fireturi.



76. Din vestonul umflat al omului ajuns se desprinde, umilit, ca dintr-o crisalidă, insul anodin, strivit de neînsemnătatea sa.



77. Scena prelatei din *Crucișătorul Potiomkin*.

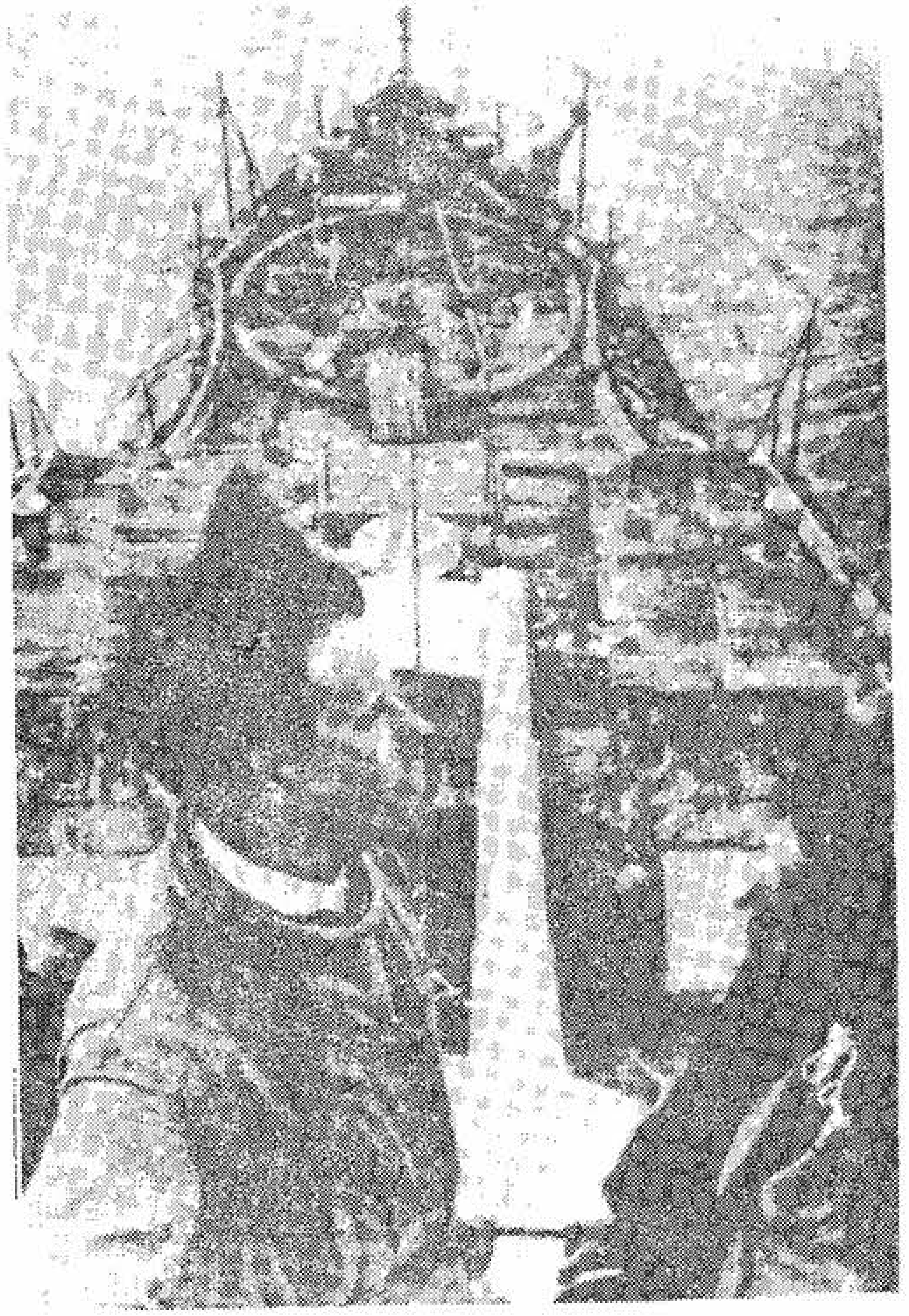


78—79. Represiunea de pe „scara Odesei" — ficțiune pe care Eisenstein a proiectat-o în cronicile istoriei...

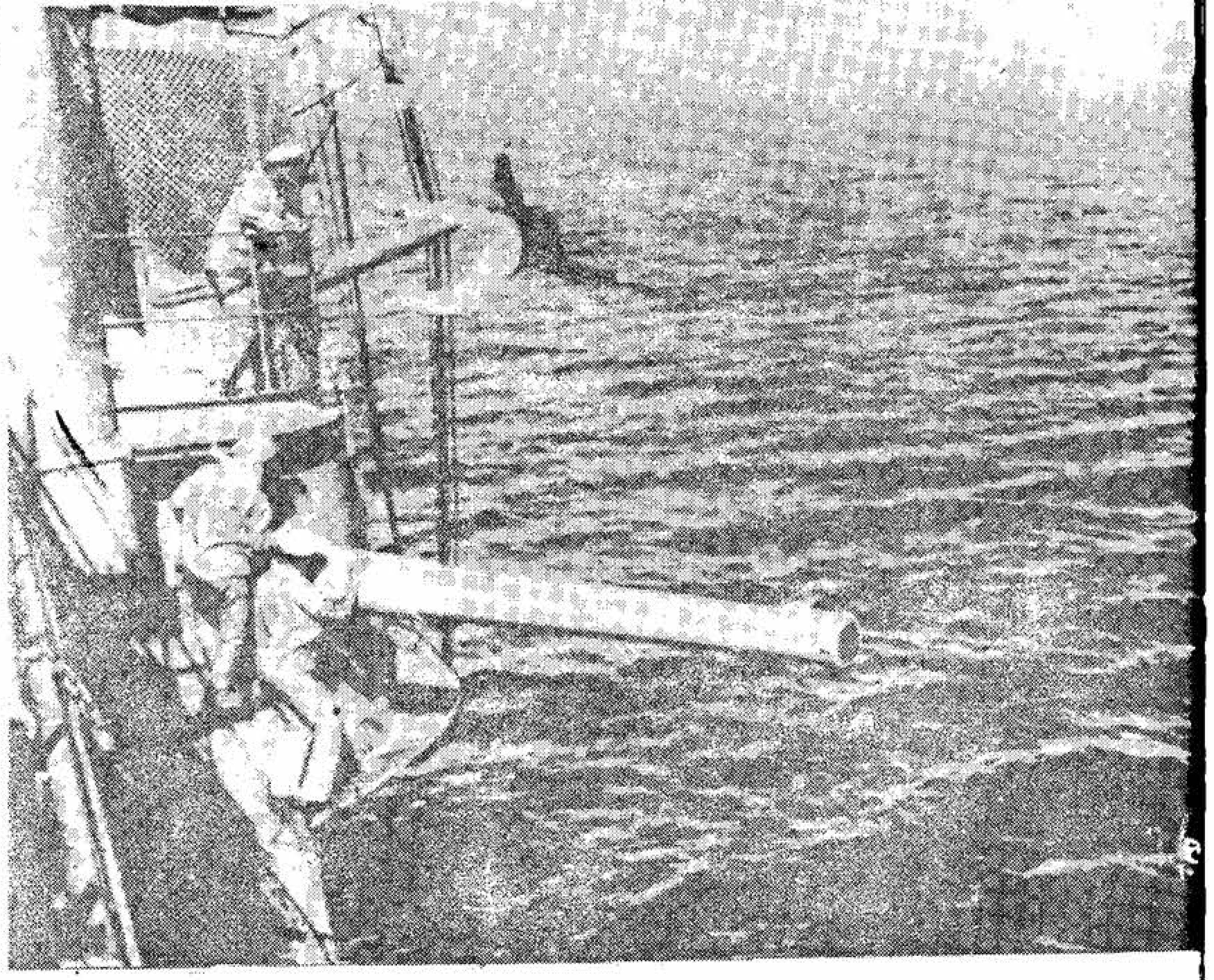
80. O idee eisensteiniană — sinteza mișcării sculpturale: leul de piatră se ridică și rage furios! (genericele „Metro" au apărut mai tîrziu ...).

81—82. Moment de „montaj tonal", în finalul *Crucișătorului*: răsculații în așteptarea întîlnirii decisive cu escadra.

[illegible] Eisenstein, pe puntea de comandă a *Crucișătorului* său, scrutînd, impetuos, posteritatea „celui mai bun film al tuturor timpurilor..."



84. „Ofițerul" aruncat peste bord nu e altul decît asistentul lui Eisenstein, G.V. Aleksandrov!



Ambianțele filmelor lui Chaplin sînt imposibil de datat. Unde se petrec aventurile sale? În care oraș? Este o periferie pe care o imaginează abstract, poate cea a copilăriei sale, dar care rămîne universală și indemodabilă. Pentru *Viață de cîine*, decorul părea totuși mai complicat ca de obicei. Centrul său de greutate avea să fie un gard știrb și putred, așezat în unghi drept și despărțind cîmpul vizual în două mari zone: în planul apropiat, un maidan murdar, iar peste gard, în adîncime, cartierul sordid al periferiei cu ziduri cenușii și coșcovite. Mai cerea și mulți, mulți cîini bine dresați, o haită întreagă de javre cît mai zdrențuite. Fiindcă noul film al proaspătului milionar american avea să vorbească despre o viață de cîine . . .

„Sînt ca un om hăituit de o fantomă, cea a sărăciei, a lipsurilor" — a mărturisit o dată Chaplin. Umbra acestei fantome domină, de la prima secvență, întregul film. După ce a îmbrățișat priveliștea „slums"-ului marelui oraș, aparatul coboară lent să-l surprindă pe Charlot dormind încovrigat lîngă gard și încercînd, fără succes, prin somn să-și acopere mijlocul cu poalele hainei. Îi este frig, „e curent" — constată, după ce s-a trezit — uneia dintre scînduri îi lipsește un „dop". Îl astupă cu peticul care-i ține loc de batistă și se tolănește din nou în culcușul său, vîrîndu-și mîinile înghețate, ca într-un manșon, într-un burlan ruginit. Dintr-o dată tresare. Un abur cald i-a umplut nările cu arome plăcute. Prin crăpătura gardului se vede cum, de partea cealaltă, în stradă, un vînzător de cremvurști s-a oprit să-și desfacă marfa. Mîna lui Charlot s-a și strecurat, printre două cioturi putrede, să șterpelească un cîrnat . . . De cealaltă parte a gardului, un polițist care a urmărit scena, îl invită autoritar să iasă în stradă. Charlot „se sfiește", îi aruncă unul din fermecătoarele sale surîsuri, dar rămîne la locul său. Cînd agentul împinge poarta pătrunzînd în curtea părăsită, printr-o simplă rostogolire Charlot s-a și văzut pe trotuarul străzii, despărțit din nou, prin gard, de polițistul agresor. Duelul

este evident inegal, pentru că agentul trebuie să respecte convențiile intrînd și ieșind pe poartă, în timp ce vagabondul utilizează, nonconformist, avantajele terenului. De fapt, în jocul acesta cu polițistul, el și-a modificat natura. A căpătat facultatea de a „trece prin gard", de a se evapora. Degeaba îl mai caută rivalul!...

Se oprește în fața unui oficiu de plasare. Va găsi oare de lucru? Un funcționar scrie pe tabla neagră: *„Se caută bărbați solizi. Muncă grea!"* Vagabondul se repede în biroul oficiului, urmat de alți competitori. Cei mai voinici au și ocupat o bancă. Charlot se orientează spre ghișeul din stînga, în timp ce capul unui funcționar apare, convocînd solicitanții, din ghișeul celălalt. Pînă să se dezmeticească vagabondul, biletul de plasare a și fost distribuit. Charlot veghează acum circumspect în fața ghișeului din dreapta, cînd funcționarul apare în stînga, distribuind un nou cupon unui concurent mai prompt. Și dansul ghinionistului între cele două ghișee continuă, pînă ce se pomenește singur, cu locurile vacante epuizate.

Harold Lloyd utilizează și el același motiv coregrafic într-o comedie a sa, jonglînd între trei cabine telefonice care se ocupă înainte ca protagonistul să ajungă la ele. Deși interpretat cu virtuozitate și haz, gagul lui Lloyd e departe de a egala acuitatea secvenței din *O viață de cîine*. Chaplin creează aici o creștere particulară a ritmului, accelerînd-o pînă la desperare. Este desperarea omului care se vede lipsit de posibilitatea de a munci, fiindcă aici miza nu mai e o convorbire telefonică, ci un loc sub soare. Și Chaplin alătură, inspirat, secvența oficiului de plasare unui fapt divers surprins pe maidanul prăfuit: o haită de potăi jigărite care-și dispută cu furie un ciolan. Între ei, un cățeluș alb își apără îndîrjit dreptul la viață. Încă de la începutul filmului, Chaplin îi rezervase un prim plan, informîndu-ne că i se spune „Scraps" („Bucățică") și că e unul dintre cele două personaje principale ale sale. Văzînd cum biata potaie își apără din răsputeri ciolanul,

Charlot nu poate rezista tentației de a face dreptate. El pătrunde în mijlocul haitei dezlănțuite și parcă o adevărată tornadă înghite întregul grup. Din grămada de trupuri învîrtejite în praf iese, într-un tîrziu, vagabondul ducîndu-l în brațe pe Scraps, care strînge în gură osul discordiei, iar după ei, alergînd bezmetic, însetată de răzbunare, întreaga haită.

Asistentul lui Chaplin la *„O viață de cîine"* a fost unul din cei mai buni gagmani ai lui Sennett, Charles F. Reisner, supranumit „Chuck". În momentul în care Chaplin trecuse la „First National", îl convinsese și pe el să părăsească compania „Keystone". Reisner, care interpreta rolul funcționarului de la oficiul de plasare, nu este, cu siguranță, străin de cascada de gaguri care îmbogățesc secvența cu haita de cîini flămînzi năpustindu-se lărmuind asupra dughenelor băcanilor, intrînd prin ferestre în prăvăliile în care se refugiază vagabondul, stîrnind teroarea în locuințele cetățenilor cumsecade. Scena, care este una din capodoperele burlescului de tip „Keystone" trebuie văzută, ea nu poate fi relatată cu mijloacele sărace ale cuvîntului. Așa cum e greu să redai competiția aproape sportivă dintre Charlot și proprietarul unei gherete cu gustări, personaj interpretat de Sidney Chaplin, fratele lui Charlie. Sid — cum îi spuneau intimii — a pregătit o farfurie de sandvișuri care încep să se volatilizeze în contact cu Charlot. Dughengiul se uită bănuitor la vagabond, și Sidney Chaplin redă cu expresivitate nesiguranța plăcintarului în fața inocenței dezarmante a trențărosului gentleman care hăpăie cu dexteritate, sandvișurile, unul după altul, pînă lasă platoul gol. Vicleniile cu care își disimulează Charlot coțcăriile, intervențiile sale năucitoare succedate de încremeniri absente și detașate, sînt executate cu o virtuozitate de coregraf. Modul cum îl ascunde pe Scraps în pantalon, prin fundul crăpat al căruia năstrușnicul cățel își eliberează coada și bate toba cu ea, în cel mai propriu mod al cuvîntului, prodigioasa pantomimă a mîinilor în secvența împărțirii banc-

notelor din portmoneul furat, efect reluat de atîtea ori de atunci, dar niciodată egalat, sînt gaguri care au intrat în antologia comicului cinematografic. Totuși, în pofida giumbușlucurilor, ceea ce rămîne din acest film este intensitatea sentimentului tragic. D. I. Suchianu a scris inspirat: *„Tumbele unui Charlot conțin în ele, cuvîntul nu-i exagerat, ceva cosmic. Îndărătul aparenței comice ascund un veritabil fior metafizic . . ."*[15]

Acest „veritabil fior metafizic" caracterizează scena apariției cîntăreței interpretate de Edna Purviance. În taverna afumată în care domină grosolănia și plăcerea ieftină, viciul și sălbăticia, apare pe scenă, în fața unui motiv naiv pictat pe pînză, „inocența", întruchipată de o tînără fată. Ea își cîntă melancolia, tristețea și puritatea săvîrșind, în jur, miracolul: rîuri de lacrimi izbucnesc din ochii tuturor păcătoșilor. Chaplin ne înfățișează, caricatural, limitele compasiunii umane. Barmanul utilizează convulsiile hohotului de plîns pentru a prepara un cocktail, gag pe care Chaplin îl va relua, perfecționat, doi ani mai tîrziu în *Trîntorii*; un vecin cu mustața ca o perie are un fel propriu de a plînge, ca un surîs sardonic; Charlot, politicos, îi răspunde cu un zîmbet, dar asta stîrnește indignarea interlocutorului; dintr-o lojă, chiar deasupra vagabondului, o doamnă corpolentă îl împroașcă cu două puternice jeturi de lacrimi. Matroana este o reușită compoziție în travesti a unuia din cei mai fideli colaboratori ai lui Chaplin, devenit ulterior asistent de regie la filmele *Luminile orașului, Timpuri Noi* și *Dictatorul* — Henry Bergman. Sub torentul de lacrimi al sensibilei cucoane, Charlot își ridică gulerul hainei, luînd-o pe biata Scraps din balta de sub ea și căutîndu-i alt loc. Cu toate precipitațiile și vacarmul din jur, vagabondul este din ce în ce mai captivat de candida dizeuză. Destinul, sub înfățișarea patronului speluncii, i-o aruncă în brațe. Căci cîrciumarul îi cere inocentei fecioare să ademenească clienții, pentru a spori consumația, iar inexperimentata Edna nu găsește alt subiect mai rentabil pentru a-și exercita atracția decît

pe umilul vagabond. Ea îi face cu ochiul demonstrativ, el care crede că i-a intrat ceva sub pleoape se repede s-o ajute. Cînd confuzia se risipește, o invită galant la dans și o stăpînește cu greu pentru că fata, în sfîrșit în largul ei, manifestă exces de zel. Dansul ridică probleme cu atît mai dificile cu cît matroana interpretată de Bergman a scuipat pe podea o gumă de mestecat pe care a avut nefericirea să calce Charlot. Ghinionul pare să atingă apogeul în momentul în care patronul realizează că „victima" Ednei n-are para chioară în buzunar, și-l dă pe ușă afară.

Bruta se pripește, pentru că Charlot are norocul să găsească, ca în atîtea alte rînduri, un portmoneu bine burdușit cu bancnote, așa încît se poate întoarce în local, unde i se va acorda, evident, o cu totul altă considerație. Portofelul va mai călători, însă, dintr-o mînă într-alta, tratamentul bietului vagabond variind în funcție de situație. Schimbările bruște de atitudine exprimă pe plan satiric dependența respectului, acordat omului, de cantitatea de bani de care dispune. Dincolo de paravanul peripețiilor comice, se ivește din nou unghiul de vedere malițios al satirei.

Una din cele mai elegante și mai sarcastice aluzii o constituie „*happy*-finalul". Un titlu ne-a introdus într-o nouă realitate: "When dreams come true" („Cînd visele se adeveresc"). Și Chaplin ne înfățișează viața liniștită a fermierului Charlot. Îl vedem, semănător idilic, pe un ogor proaspăt arat, însămînțînd boabele una cîte una, după ce a străpuns, cu degetul, culcuș seminței.

> *„Am însărcinat pe unul din colaboratorii mei să aleagă o fermă unde s-ar fi putut petrece scena* — povestea Chaplin chiar în 1918, anul turnării filmului — *Nu m-am putut servi, însă, de cea pe care a găsit-o, pentru că era foarte mică și n-aș fi reușit să redau contrastul cu felul meu absurd de a semăna cîte un singur bob. Acest procedeu raportat la o fermă mică putea fi cel mult curios, dar aplicat la o fermă mare, de 25 de ha., scena a stîrnit un rîs enorm, prin simplul contrast dintre metoda mea și mărimea parcelei"*.[16]

Cadrul are, într-adevăr, ceva din farmecul unei picturi naive. Atmosfera idilică a epilogu-

lui este amplificată în momentul întoarcerii acasă, în sînul fericitei familii. Charlot gustă din plin afecțiunea soției care-i sare în brațe; îmbrățișați, ei se apropie tandru de leagănul din mijlocul camerei, în care — surpriză! — nu se află bebelușul pe care ne pregăteam să-l admirăm, ci cățelușa Scraps cu progenitura ei. Cei doi soți o contemplă zîmbind și aparatul se apropie, în traveling, de această imagine vie a fericirii conjugale.

În filmele anterioare ale lui Chaplin mai fuseseră asemenea luminoase finaluri, întrerupte însă brusc, ca de un ghiont, de trezirea din somn a lui Charlot. De astă dată cineastul nici nu mai socotește că e cazul să ne aducă la realitate, atît a fost întreaga secvență de ireală, de convențională. Sîntem, din nou, martorii unuia din acele zîmbete chapliniene străbătute de flacăra ironiei. Charlot nu rostește nici un cuvînt, el își permite doar, cu o secundă înainte ca imaginea să se stingă, un adînc suspin de parcă ar spune: „Ei, de-ar fi adevărat!", și chipul lui capătă o patetică imobilitate, o privire de animal încolțit, reflectînd nemăsurata tristețe a existenței mizere. Apoi imaginea i se stinge discret, lăsîndu-l pe spectator să mediteze la „viața de cîine" a atîtor bipezi de pe pămînt. Un larg suflu de compătimire pentru omul sărman străbate acest film, care provoacă rîsul numai fiindcă așa ne-o impune magicianul Chaplin, dar un rîs într-atît de vecin cu lacrimile!

... Și iată, după o amăgitoare clipă de fericire, Charlot e gata să-și continuie din nou peregrinarea pe drumurile prăfuite pe care-l mînă destinul său de etern vagabond. În 1918, cariera lui abia începe, are numai 29 de ani și, în față-i, întreg viitorul, opera sa fecundă abia se constituie, mintea îi clocotește de proiecte.

Mai este doar atît de mult, mai are încă atîtea drumuri de parcurs pînă la tristul, sfîșietorul *fondu* de pe malul lacului Leman ...

X

COMOARA LUI ARNE
(Herr Arnes Pengar)
de **Mauritz STILLER** (1883—1928)

Suedia, 1919*. Ecranizare după un roman de Selma Lagerlöff. *Scenariul:* Mauritz Stiller și Gustav Mollander. *Operator:* Julius Jaenzon. *Decoruri:* Harry Dahlström și Alexander Bako. *Interpreți:* Mary Johnson (Elsa-Lill), Richard Lund (Archie), Erik Stocklassa, Hjalmar Selander, Axel Nilsson, Wanda Rothgart, Stina Berg.

... La anul 1754, în crîncenă iarnă, o nesfîrșită ceată de oșteni dezarmați era mînată peste întinderile Suediei. Regele Johann al III-lea îi pedepsise strașnic pe mercenarii săi scoțieni, fiindcă încercaseră o ticăloasă răzmeriță. Și în vreme ce

* Din evenimentele cinematografice ale anului: În Franța iau ființă „Arhivele de artă și istorie", în care sînt conservate și pelicule. Abel Gance realizează prima sa operă de proporții: *Acuz!* În S.U.A., Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, David Griffith și William Hart se opun cartelului marilor producători, creind societatea „United Artists". Apariția unor mari trusturi în producția cinematografică italiană: U.C.I. la Roma și F.E.R.T. la Torino. Conducerea noii case de producție „Taspi-Film" este încredințată dramaturgului Luigi Pirandello. Max Linder se reîntoarce la Hollywood. În Germania, Ernst Lubitsch turnează *Madame du Barry*, cu Pola Negri în rolul titular. Debutează Friedrich Murnau și Fritz Lang. Decret al lui Lenin pentru naționalizarea cinematografiei, care va fi încredințată Comisariatului poporului pentru instrucție publică. În Rusia Sovietică se produc 14 lung metraje. În Danemarca se turnează 66 de filme, în Norvegia vecină doar două. În Japonia apar pentru prima oară femei pe ecran. Căutări febrile pentru elaborarea unei tehnici de sonorizare a filmului la Roma. Giovanni Rapazzo izbutește să înregistreze sunete pe peliculă. Inginerul Elvino Pagliej proiectează un film cu sunet înglobat.

lefegiii venetici erau duși în captivitate, cei trei capi ai răscoalei fuseseră ferecați într-un turn . . .

Așa începe filmul lui Mauritz Stiller, *Comoara lui Arne*, ca o frescă istorică, gen care își demonstrase din plin succesul comercial în tot cursul deceniului. Și totuși, încă de la primele sale imagini ceva îl previne pe spectator că nu una din acele monumentale și plate înscenări cu pretext de istorie va avea de văzut, ci o ecranizare autentică păstrînd parfumul cronicilor îngălbenite de vreme și chiar ceva în plus. Modul în care se apropie aparatul de chipul actorilor, subtila notație a mișcărilor psihologice, atît de lipsită de ostentație, ne captivează atenția de la cele dintîi imagini pîlpîitoare. Iată-i pe cei trei războinici . . . sărind capra în întunecata celulă a temniței. Este poate singurul film din lume care a descris în felul acesta ceasurile unor osîndiți la pedeapsa capitală. Deprinși cu moartea și cruzimea, Sir Donald, Sir Philip și cel mai tînăr dintre ei, Sir Archie, refuză să se gîndească la ce-i așteaptă în viitor, preferă să trăiască, gustînd cu zănatică bucurie, fiecare clipă care le-a mai rămas. Chiar și evadarea e improvizată, parcă, din joacă, într-o hîrjoană nevinovată cu temnicerul. Surprinși ei înșiși de ușurința cu care au obținut libertatea, au pornit spre țărmul mării, dîndu-se drept meșteri cojocari. Erau chinuiți de dorul patriei pe care o pierduseră vînzîndu-se regelui Suediei, dar calea pînă la Mare era lungă și, înnebuniți de frig și foame, cei trei evadați își continuau calvarul, cu pași împleticiți, prin troiene.

Într-o dimineață, cîțiva țărani din împrejurimi au zărit, îngroziți, uriașe limbi de flăcări cuprinzînd casa pastorului Arne. Se vorbeau în sat multe despre pastor, mai ales despre comoara pe care acesta o ținea ascunsă într-o ladă. Probabil din pricina ei, se petrecuse o crimă îngrozitoare. Din toți ai casei scăpase, pitită într-un ungher, numai tînăra nepoată a pastorului, Elsa-Lill, care, amuțită de durere, veghea lîngă cadavrul

surorii mezine. Noi, spectatorii, nu vedem, împreună cu martorii din sat, decît urmele îngrozitoare ale crimei, dar, după dezordinea care domnește în încăpere, după sîngele și trupurile doborîte care ni se dezvăluie cu totul în treacăt, grozăvia masacrului este de bănuit.

Iar mercenarii, gonesc bezmetic, pe gheață, orbiți de vifor. La capătul pustiului alb, se află salvarea: o altă țară, Danemarca, dincolo de întinderile căreia îi așteaptă — peste mare — patria. Dar gheața pe care lunecă sania mînată nebunește de cei trei fugari crapă, sania se cufundă și cei trei abia se salvează, tîrînd îndărătnic pe luciul alb, o ladă neagră. Le va mai fi oare dat să răzbată la țărmul visat?...

„ESENȚIALUL ESTE IMAGINEA"

Pentru anul 1919, realismul, lipsa de ostentație, firescul, profunzimea notațiilor psihologice ale acestei prime mișcări simfonice din *Comoara lui Arne* pot apărea neobișnuite. Spectatorul de cinematecă recunoaște însă în acest „film precoce" imaginea reprezentativă a unei școli cinematografice care a marcat de timpuriu istoria ecranului, cu surprinzătoarea ei maturitate. Era cinematografia unui popor de patru milioane de oameni, cinematografie modestă, lipsită de mijloace tehnice și de o largă piață internă. Dar tocmai acestei mici industrii a imaginii îi era sortit să se impună nu numai publicului scandinav, nu numai celui european, dar și, peste Ocean, puternicei cinematografii americane asupra căreia certa influență suedeză este adesea recunoscută de către istorici. Secretul succesului era cultivarea specificului național, vizualizarea sa inspirată.

Mai ales trei nume aveau să deschidă, începînd din anii primului război mondial, pîrtie largă filmului suedez: Lagerlöf, Sjöström și Stiller. Romanciera **Selma Lagerlöff** dovedise în paginile ei arta de a îmbina lirismul, imaginația puternică cu farmecul bătrînelor obiceiuri folclorice. Laureată, în 1909, a Premiului Nobel, tradusă în

peste 30 de limbi, furniza micii cinematografii suedeze un inepuizabil izvor de inspirație și autoritate intelectuală. **Viktor Sjöström** a fost „primul din Scandinavia care a înțeles că nu te poți mulțumi să «fabrici» filme, dacă vrei să le acorzi un minimum de valoare culturală" — cum scria despre el ilustrul său coleg danez Carl Dreyer. Pornind de la o insignifiantă nuanță lingvistică, Dreyer observă că în vreme ce în Danemarca operațiunea turnării e denumită *optage film* (a se ocupa de film), în Suedia realizatorii reușiseră să impună termenul de *inspela film* (a inspira un film). Începînd cu Sjöström și cu cel de-al treilea mare nume al cinematografiei suedeze, **Mauritz Stiller,** cineaștii reușiseră să impună o concepție elevată despre misiunea creatoare a regizorului de film. Într-o epocă în care pe ecranul internațional bîntuia serialul de duzină, Sjöström avea curajul să caute substanță cinematografică într-un poem de Ibsen: *Terje Vigen.*

„*Intelectualii cinematografului, care, în fața noului, se pronunță întotdeauna unanim, declarau în cor că aceasta este o nebunie* — scrie Dreyer. *Sjöström, însă, care-și alesese drumul, a mers înainte fără a da atenție sfaturilor care curgeau din toate părțile. El avea curajul să pășească în toate domeniile împotriva curentului.*"[1]

Aproape întreaga acțiune a lui *Terje Vigen* se petrecea, în timpul războaielor napoleoniene, pe mare, care, cînd agitată, cînd calmă, dădea ea însăși replica personajelor dramei. Un om solitar, cu destinul său frînt de furtuna istoriei, confruntat cu răspunderile sale morale, iată subiectul acestui film care prefigura „tablourile" de mai tîrziu ale lui Ingmar Bergman, urmărind într-o lumină stinsă un erou singuratic și rătăcitor în ambianța superbului peisaj scandinav. În vastul decor al mării, impulsurile meschine, luptele absurde ale oamenilor păreau cu atît mai mărunte. Acest punct de vedere care confrunta micimea și aberația unui moment istoric cu dimensiunile universale ale existenței omului și spiritului său era cu atît

mai permeabil publicului anului 1916, în toiul catastrofalului război mondial.

„*Sjöström* — ne spune tot Stiller — *înțelesese că tensiunea, căreia i se acordă atîta importanță în cinematograf putea să fie provocată fără revolvere, sărituri de la etajul V și alte efecte senzaționale analoge. El înțelesese că adevărata tensiune aparține materialului dramatic și a căutat-o în cele mai valoroase opere literare...*"

Regizorul era însă conștient și că în modelul literar trebuie urmărită nu litera cărții ci acel „inspela" la care se referea Dreyer, inspirația imaginii. În dorința sa de a descoperi cea mai potrivită transfigurare a metaforei literare, Sjöström introducea în cinematograf trucajul-metaforă. Ingenioasele iluzii optice ale filmelor sale căpătau, într-un fericit context dramatic, valoare metaforică — precum scara fără sfîrșit pe care tot urca la cer țăranul din *Vocea străbunilor*, sau careta fantomă din filmul cu același titlu, care a rămas, obsesie, în memoria spectatorilor, timp de decenii. Odată cu Sjöström, în cinematograful european, sentimentul învingea tehnica, cineaștii nu mai scontau pe curiozitatea publicului, ci pe emoția sa.

În același an, 1912, în care debutase Sjöström, pășise pragul studiourilor suedeze și Mauritz Stiller. Născut în Finlanda, la Helsinki, Stiller preferase să treacă în Suedia decît să-și facă serviciul în armata țaristă. Cîteva ingenioase montări teatrale, între care și *Puterea întunericului* de Tolstoi, îl scot la iveală pentru ca, recrutat de cinematograf, să sondeze la început genul comediei. *Amor și ziaristică*, *Trecutul soției sale*, *Primul lor născut*, iată numai cîteva titluri expresive pentru climatul elegantei farse de moravuri pe care o practica și a cărei culminație avea să fie un succes mondial: *Erotikon.* O retrospectivă consacrată comediografului Stiller în ediția Festivalului de la Locarno din 1977 avea să constitue, dealtfel, după cum atestă, între alții, și cunoscutul critic francez Marcel Martin: ... „o adevărată revelație... Acest realizator suedez, din nefericire debilitat de șederea sa la Hollywood, pare să fi fost încă

din 1916 și înainte de Lubitsch * inventatorul unui stil de comedie de moravuri strălucitor și umoristic, al cărui modernism e stupefiant".

Cert este, că înainte de Stiller, comediile cinematografice de moravuri erau — cu excepția celor ale lui Chaplin — rudimentare. Realizatorul lui *Erotikon* a avut, primul, ideea de a substitui dialogurile inconsistente și adesea vulgare ale farsei bulevardiere, prin descoperiri vizuale. Eroii filmelor sale erau scriitori, redactori sau universitari distrați, puși, pe neașteptate, în fața complicatelor probleme ale vieții și dragostei...

În *Primul lor născut*, o tînără pereche are unele dificultăți de acomodare la viața în doi. El, scriitor de succes — interpretat cu savoare de Viktor Sjöström — dorind să-și asume conducerea destinelor căminului, întîmpină rezistența fermecătoarei sale soții. Ostilitățile nu întîrzie; imediat după consumarea ceremoniei nupțiale, între cei doi izbucnește o violentă controversă cu privire la sexul viitoarei progenituri. Spre marele amuzament al valetului, discuția devine — în sufrageria apartamentului — atît de violentă, încît adversarii preferă să se retragă fiecare în camera sa și, la extremitățile salonului, Stiller surprinde ambele uși trîntite simultan. Timp de 48 de ore orice contacte diplomatice sînt întrerupte și beligeranții acceptă să reînnoade contactul numai prin mijlocirea valetului Thomas, care execută, stilat, serviciul de factor poștal.

Pînă la urmă, după peripeții ce fac deliciul publicului, cei doi soți se împacă, iar din reconcilierea lor rezultă un băiețel. Scriitorul e fericit, fiindcă asta își dorise, și, în al nouălea cer, ridică un drapel suedez pe acoperișul casei sale. Dar după legitima explozie de bucurie, relațiile se deteriorează din nou. Tînărul tată nu-și poate exprima

* În legătură cu prioritatea absolută a lui Stiller în domeniul comediei de moravuri, regizorul Billy Wilder, originar din Austria ca și Lubitsch, amintește că acesta din urmă, specializat inițial în reconstituiri istorice, a fost convertit la comedie de către succesele lui Stiller, înainte de a întemeia la Hollywood o întreagă școală a genului.

recunoștința îmbrățișîndu-și soția: „Nu în fața copilului! Ce exemplu i-am da?" — îl apostrofează aceasta. Mai mult chiar, nu-și poate săruta nici pruncul: „Nu-i igienic!" Și pentru a umple paharul necazurilor, năzuroasa mamă se convertește la practicarea sistemului yoga. În cele din urmă, scriitorul își va reechilibra căsnicia slujindu-se de instrumentele profesiei sale. El scrie o nuvelă în care reușește să descrie atît de convingător nefericirea unui tînăr în fața caracterului refractar al soției sale, încît fermecătoarea Bessie revine la cele mai bune sentimente și filmul se încheie într-un senin „happy end".

Comediile lui Stiller aveau atîta vervă și firesc, erau atît de libere în exprimarea lor cinematografică încît celebrul regizor de teatru Max Reinhardt, care se declarase mulți ani alergic la imaginea filmată, avea să se mărturisească învins, în 1920, după vizionarea lui *Erotikon*. *„Acest film* — scria el — *m-a făcut să-mi schimb radical opinia și sînt convins acum că arta aceasta are viitor... Cinematograful suedez este cel care ne arată calea!"*

Paradoxal este că oricît succes de public ar fi stîrnit, nu comediile i-ar fi putut asigura ambițiosului Stiller consacrarea artistică la care rîvnea. Cercurile snoabe ale elitei intelectuale priveau pe atunci acest gen ca pe un divertisment superficial. Cum Sjöström își cucerise recunoașterea generală datorită ecranizărilor după Selma Lagerlöff, „frivolul" Stiller sfîrși prin a-și manifesta și el interesul pentru acestea. Așa se petrece fericita întîlnire dintre Mauritz Stiller și cartea Selmei Lagerlöff. Într-un interviu[2] Sjöström afirmă dealtfel că societatea „Svenska Bio" lui îi încredințase, la început, scenariul *Comorii* și că numai cedînd rugăminții lui Stiller i-ar fi trecut subiectul. Versiunea ne pare pe deplin plauzibilă, pentru că cei doi mari realizatori suedezi au întreținut, mereu, relații mai mult decît camaraderești, ceea ce e rar în artă, unde strălucirea gloriei unui rival stîrnește mai ades invidii sterpe decît ambiții creatoare. Sjöström a fost nu o dată vedeta fil-

melor lui Stiller, punîndu-şi întreaga sa capacitate creatoare în slujba prietenului şi colegului său.

Recurgînd la sursa de inspiraţie a literaturii Selmei Lagerlöff, Stiller n-avea de gînd să i se supună, însă, pasiv.

„*Cînd filmezi o operă poetică* — spunea el — *trebuie s-o faci cu cea mai mare libertate. Filmul trebuie privit numai ca film... Cînd e vorba de cinematograf, esenţialul este imaginea cinematografică...*" [3]

Pentru Stiller — care refuza prejudecata respectului faţă de literatură extins pînă acolo încît imaginea să fie subordonată textului de ecranizat — însăşi recurgerea la izvorul literar nu era decît o concesie făcută sub presiunea curentului, în nici un caz o abdicare de la primatul imaginii. El şi-a îngăduit, de la început, modificări substanţiale în tălmăcirea cinematografică a romanului.

Scriitoarea îşi deschidea cartea într-o atmosferă de enigmă poliţistă:

În drum spre mănăstirea de la Solberga un pescar era surprins de comportarea cîinelui său care scotea urlete jalnice, refuzînd să pătrundă în casa pastorului Arne. Peste tot în jur plutea presimţirea unei nenorociri. Trei răufăcători beţi se strecuraseră, ucigînd întreaga familie, cu excepţia unei nepoate rămasă într-un ungher în nesimţire. La începutul romanului, doar cîteva indicii presărate în treacăt informează că răufăcătorii erau nobili, căpitani ai gărzii scoţiene a regelui. Căutînd cu totul alte tonalităţi, Stiller modifica întreaga cronologie a expunerii. Cum am văzut, el îşi începea filmul cu ample imagini de cronică istorică — cohorta scoţienilor captivi mărşăluind prin zăpadă — urmate de palpitanta evadare; şi, brusc, acest *allegro* se convertea într-un *andante majestuoso* în cea de-a doua parte a filmului, care se petrecea în micul port danez Marstrand.

Aici la malul mării, se refugiaseră numeroşi mercenari scoţieni care scrutau, cu nădejde şi nerăbdare, depărtările. Carapacea de gheaţă a golfului făcea însă imposibilă ieşirea în larg. Urmărită de fantomele groaznicei întîmplări prin care trecuse, mica Elsa-Lill, nepoata pastorului

Arne, se refugiase şi ea în golf. Şi într-o zi, drumurile eroilor filmului se încrucişară.

Stiller ne redă întîlnirea cu cea mai mare reţinere, ferindu-se mai mult decît de orice de patetism exterior. Sîngeroşii răufăcători, greu de recunoscut în persoana străluciţilor cavaleri, aşa cum au devenit din nou, acum, cu ajutorul monezilor de aur ale pastorului, trec pe lîngă coliba în faţa căreia fata priveşte, mîhnită, în sine însăşi. Dintre cei trei scoţieni, doar Sir Archie se opreşte, zguduit de tristeţea frumoasei fecioare: „Istoriseşte-ne povestea nenorocirilor tale!" — i se adresează tînărul, iar fata, încercînd să rememoreze coşmarul, se frînge sub povara amintirilor şi cade fără simţire.

Înfiriparea legăturii dintre cei doi ne este lapidar înfăţişată. Realizatorul se grăbeşte parcă spre un ţel ştiut de el anume. Archie, care a început să fie un oaspe obişnuit în casa Elsa-Lillei, îi vorbeşte despre patria sa. Scoţia, mîndră ţară de munteni, unde el ar vrea s-o ducă să-i fie soţie. A cuprins-o de după umeri şi se joacă, distrat, cu cosiţele fetei: „Ce minunată buclă!" Dar în acest moment, între ei a apărut fantoma celeilalte, a fetei căreia nu i-a mai fost dat să fie iubită. „E ca părul surorii mele — bîiguie Elsa-Lill. Cosiţele ei erau încă şi mai frumoase, şi cu ele a fost sugrumată...".

În această scenă în care Stiller a vizualizat spectrul tinerei victime, supra-impresionînd-o între cei doi îndrăgostiţi, Mary Johnson, interpreta Elsei, se dovedeşte o înnăscută tragediană. Ea exprimă cu extraordinară virtuozitate şi forţă lupta lăuntrică a eroinei, disputată între tentaţia de a se lăsa în voia dragostei şi amintirea odioasei crime care stăruie ca un avertisment. „*Mary Johnson este adevărata comoară a «Comorii lui Arne»*",[4] scria Louis Delluc, după vizionarea filmului, despre o actriţă care nu împlinise încă 18 ani.

Cîteva zile Archie nu mai găsi în el curajul de a merge la Elsa-Lill. Dar Stiller ne arată, din nou, prin supraimpresiune, cum imaginea fetei îl

obsedează ca o remușcare și, în pofida naivității limbajului, fotografia are un suflu romantic particular. Urmărit de umbra iubitei, Archie pornește pe gheață, urcînd pe o corabie pentru a întreba dacă ar putea fi transportați el, cei doi prieteni ai săi și o tînără suedeză către țărmurile Scoției. Căpitanul se învoiește, dar nimeni nu știe cînd se va îndura de ei gheața, în iarna aceasta care nu se mai termină. „Cine poate ști ce păcate omenești au încleștat marea în carapacea ei..." — spune căpitanul...

Iar Elsa-Lill are un vis ciudat. Se făcea că sora ei o conducea spre taverna din port, unde-i cerea s-o ajute la spălatul veselei. În dimineața următoare, o atracție de neînvins o îndemna pe drumul pe care fusese călăuzită în vis de sora ei...

DRAMATURGIA PICTURII

Se pare că, pe platou, Stiller nu era deloc un șef plăcut. Cei care au lucrat cu el își amintesc cum striga, se înfuria, își înjura colaboratorii, îi ironiza recurgînd la o întreagă gamă de stimulente pentru a-i aduce într-o stare de tensiune creatoare. El spunea că suedezii, dacă au temperament, îl au „înghețat". Pentru a se dezlănțui, aveau nevoie de cineva care să-i „dezghețe". Pe Greta Garbo a „dezghețat-o" în asemenea măsură, în timpul filmărilor pentru *Gösta Berling*, încît tînăra actriță a ajuns să-l apostrofeze, în auzul mulțimii de pe platou, cu un „Stiller, te urăsc !" — tocmai ea, care avea să-și iubească și să-și urmeze dascălul cu un devotament intrat în legendă. Furtunosul Stiller avea darul să cucerească inima colaboratorilor săi, deși nu-i cruța niciodată, scoțînd însă de la ei tot ceea ce puteau da.

Așa procedează el și în secvența din tavernă, unde o arată pe Elsa-Lill urmînd porunca surorii ei, angajîndu-se umil să spele vesela. În sală, la o masă grosolană de lemn, petrec nobilii scoțieni, înecîndu-și nerăbdarea în băutură. Stiller ni-i arată acum despuiati de maniere și noblețe, sălbăticiți de aburii beției, aproape de starea în care erau atunci cînd, într-o cumplită noapte de iarnă, au călcat pragul casei pastorului Arne. Secvența are în ea o demență întunecată, amețeala beției se împletește cu chinul mustrărilor de conștiință, atunci cînd, pradă unui plîns de nestăpînit, Sir Archie strigă „De ce, frate? De ce am ridicat noi mîna asupra casei pastorului?" Martoră nevăzută a scenei, Elsa-Lill se cutremură sub lovitura groaznicei revelații și acum Stiller montează o a treia retrospecție a crimei. Prima oară ea fusese relatată de un slujitor, a doua oară de Elsa-Lill însăși lui Sir Archie oprit din drum— dar în ambele rînduri scena fusese trunchiată sau întreruptă, de parcă povestitorul s-ar fi ferit de ea, i-ar fi fost teamă s-o retrăiască în întreaga-i cruzime. Pentru prima oară, în secvența tavernei, Stiller redă momentul în toată violența detaliilor sale. Elsa-Lill însăși invocă acum întreg adevărul pentru a-l privi în față, căutînd în el tăria necesară pentru împlinirea datoriei sale.

Și tocmai cînd cunoaște cumplita taină a lui Archie, descoperă că nu-l mai poate urî pe ucigaș. Și totuși, împotriva inimii ei, înștiințează garda că în port și-au găsit adăpost asasinii pastorului Arne, în pofida iubirii ei dezlănțuie hăituirea acestora. Iar Sir Archie, care încă nu știe nimic, care încă se mai socotește logodnicul ei, visînd să-și răscumpere păcatul prin iubire, sosește într-un suflet la Elsa-Lill ca să-i spună: — *„Dacă norocul o să ne ajute, părăsim portul la noapte !"*

Melodramă?... Dar ceea ce ne reține mereu atenția, în filmul lui Stiller, nu-i atît povestea în sine. Despre pateticul conflict între datorie și dragoste a vorbit arta încă din zorii ei. Ceea ce ne captivează în narațiunea sa este pregnanța portretelor: hangița, căpitanul vasului, Archie, Elsa-Lill mai ales au cu toții, pe chip, urmele furtunilor existenței. Stiller „vedea" în primul rînd ca pictor, nu ca dramaturg, și iată ceea ce dă rezistență filmelor sale. Secvența ultimei întrevederi dintre cei doi îndrăgostiți pe care o greșeală îngrozitoare îi desparte ireversibil, este compusă exclusiv din prim-planuri.

— *„Golful se deschide, Elsa-Lill"* — îi spune Archie luminat de bucurie. *„Vei veni cu mine !"*
— *„Fugi Sir Archie !"* — îi răspundea ea, înfricoșată. *„Garda orașului este pe urmele tale".*
Chipul actorului Richard Lund se întunecă într-o izbucnire de-o clipă:
— *„Tu m-ai trădat, Elsa-Lill? Tu m-ai recunoscut !..."* Și apoi, dintr-o dată, resemnat: *„Îmi voi ispăși crima..."* Iar ea, ridică fața spre iubit, cu o întrebare pe care n-o mai poate opri: *„De ce-ai făcut asta? De ce?".* Și el îi vorbește — în timp ce, în montaj paralel, vedem apropiindu-se garda — îi povestește cît de înnebuniți de foame și de frig erau, cît de amețiți de rachiul cu care încercau zadarnic să se încălzească, cum nici măcar nu știau ce fac cînd... Dar acum... *„Acum nu mă mai tem Elsa-Lill. Acum cînd am din nou încrederea ta !"*

Și în vreme ce casa a fost înconjurată de oștenii gărzii, Archie o ridică în brațe ca un fulg, și își croiește drum cu ea în brațe, prin pădurea de suliți.

Autorul imaginii era operatorul Julius Jaenzon, unul dintre pionierii cinematografiei suedeze, al cărui nume era legat de cele mai bune realizări ale lui Sjöström. Jaenzon avea rara facultate de a adera la personalitatea regizorului cu care lucra. Imaginea filmelor la care colaborase cu Sjöström era aspră, în tonuri dure; în *Comoara lui Arne*, el s-a subordonat temperamentului mai rafinat al lui Stiller, devenind mai liric, mai romantic. Un exemplu elocvent este această secvență în care, cu Elsa-Lill în brațe, Archie pornește încrezător în steaua iubirii sale, să-și înfrunte semenii, iar vîrfurile amenințătoare ale lăncilor, șovăind în fața trupului delicat al fetei, par a se retrage.

Ochiului inițiat îi atrage atenția în această secvență tempo-ul deosebit de viu al montajului. Potrivit biografului lui Stiller, Idelstam-Allquist, întreg filmul are circa 800 de planuri. Raportînd acest număr la întreaga durată a filmului, reiese că media lungimii unui plan este de 7 secunde. Calculul este însă abstract, fiindcă în montajul real abundă planurile lungi, cu excepția cîtorva secvențe precum cea a tavernei, a retrospecției crimei sau a acestei scene în care Archie sfidează garda. Aici detaliile se succed vertiginos și un

asemenea plan de cîteva secunde, în care Elsa-Lill apucă cu mîna vîrful unei suliți înfigîndu-și-o în piept trece aproape neobservat. Stiller nici nu-și putea permite să insiste mai mult asupra momentului, pentru că eroul său avea să constate că a purtat un trup fără viață, abia după ce se va fi refugiat pe corabie. Iar Jaenzon ne arată, într-o inspirată fotografie, cum, luate de vîltoarea talazurilor, sloiurile cedează, în timp ce cătușa de ghiață mai stăruie doar în jurul vasului. Învăluiți în mantalele lor, soldații foiesc printre movilele înghețate scrutînd orizonturile albe, de parcă-s prinși într-o capcană. Și marea își lasă prada din gheare numai după ce garda ridică de pe vas pe cei trei asasini. Sir Archie își va întîmpina destinul resemnat, și în atitudinea cu care se dăruie lanțurilor găsim mai multă substanță decît în cel mai patetic dintre monoloage.

Momentul în care pictorul Stiller se întrece însă pe sine este cel al procesiunii funebre din finalul filmului. Grandioasa mișcare simfonică e concepută cu o strivitoare simplitate, exclusiv din confruntarea albului cu negrul; albul zăpezii, adevărată obsesie vizuală a acestei tragedii a înghețului și negrul cernit al femeilor care au venit s-o însoțească pe Elsa-Lill pe ultimul ei drum... Viziunea acestor pămînturi înghețate și viscolite de la marginea lumii a fost — de necrezut! — obținută pe platou. În planurile îndepărtate, corabia era o machetă, în cele apropiate, un vechi vas dat la reformă. Străzile Marstrandului fuseseră ridicate pe terenul studiourilor din Lindingö și norocul a vrut ca, tocmai în timpul filmării, o furtună de zăpadă să se abată asupra ținutului.

Dar acestea sînt detalii insignifiante ! Esențialul rămîne imaginea de pe ecran, acest coral funebru în care se înfruntă cele două mari teme: albul și negrul, viața și doliul. Și pe măsură ce cortegiul șerpuiește solemn pe oglinda albă, Stiller ne arată cum gheața cedează, cum valurile, libere în sfîrșit, sfarmă învingătoare carapacea sloiurilor. Acest miracol al naturii care reînvie este parcă un răspuns sentimentului de resemnare pe care-l sugerează

imaginea procesiunii mortuare. Şi auzi parcă tînguirile femeilor, şuierul vîntului viscolind zăpada şi trosnetul de sfîrşit de lume al dezgheţului.

Impresia pe care *Comoara lui Arne* a lăsat-o a fost neînchipuit de adîncă. Finalul de înaltă virtuozitate al filmului lui Stiller şi Jaenzen nu poate să nu fie pus astăzi în legătură retrospectivă cu performanţe ulterioare de fotogenie, precum cortegiul din *Falstaff* de Orson Welles, sau din *Ivan cel Groaznic* de Eisenstein: „Şi-ar fi compus, oare, Eisenstein procesiunea din *Ivan cel Groaznic* în felul în care a făcut-o, dacă n-ar fi văzut *Comoara lui Arne?*“ [5] — se întreabă acel atent, pătrunzător filmolog, care este regizorul Serghei Iutkievici.

Iată, aşadar, cum *Comoara lui Arne*, film făcut cu 60 de ani în urmă, supravieţuieşte prin ceea ce are mai bun în imaginile capodoperelor ulterioare. Este acesta destinul marilor creaţii făcute să înfrunte timpul.

„Mă rătăcesc şi mă copilăresc literar în «story»-ul acesta fraged şi naiv“ — nota scriitorul Radu Cosaşu, după vizionarea versiunii prescurtate a filmului lui Stiller difuzate de Televiziunea Română în ciclul „Istoria unei capodopere. *“„Mă rătăcesc... fiindcă nu ştiu cum să descriu esenţialurile — lemnul, uşile, porţile, taverna, căciulile, leşinurile fetei, pasta fantastică în care e filmată masa de oameni, suliţele, vînzoleala, marea, corabia, chipurile halucinate ale hoţilor şi vardiştilor, sloiurile, valurile — toate mişcîndu-se ca în viaţa închipuită de fiecare din noi, zburînd pe aripile gîştelor eterne care ne-au dus de la Bruegel la «Nanuk»... Am însă liniştea că va veni o vreme şi pentru Stiller, pe care lumea îl va asculta ca pe Vivaldi, extaziată ca la Glück...“* [6]

Va veni oare? Să nu ne înşelăm! Poate că însuşi modul cinematografic de supravieţuire este unul specific, integrîndu-se organic în curentul viguros al dezvoltării artei imaginii. Şi deşi „marele public“ nu se înghesuie la *Comoara lui Arne* şi probabil, nici n-o va face vreodată, desfătarea aceasta fiind rezervată doar fanaticilor muzeelor peliculei, talentul unui Stiller şi forţa unei cinematografii ca cea suedeză vor căpăta un nou răsunet în filmele unor Ingmar Bergman şi ale celor care-l continuă, preluînd mereu o ştafetă din vremi care intră în legendă...

XI

MUGURI ZDROBIŢI
(Brocken Blossoms)
de **David Wark GRIFFITH**

S.U.A., 1919. *Scenariul:* G.R. Young. *Imaginea:* Billy Bitzer. *Distribuţia:* Lillian Gish (Lucy), Richard Barthelmess (chinezul), Donald Crisp (boxerul), A. Howard (managerul).

Un eşec, fie el şi unul epocal, cum fusese cel al *Intoleranţei*, nu-l putea detrona, încă, pe Griffith de pe piedestalul său binemeritat de lider al profesioniştilor cinematografului american. În 1918, tocmai se reîntorsese dintr-un turneu european, în cursul căruia, însuşi primul ministru britanic, Lloyd George îi solicitase un film despre eroismul combatanţilor Antantei pe frontul francez. Terminase deci acest film, intitulat *Inimile lumii*, semnase un contract cu societatea „Paramount“, avea proiecte ferme pentru alte cîteva producţii cînd, în cursul unei vizite la soţii Fairbanks, Mary Pickford i-a atras atenţia asupra unei culegeri de nuvele de Thomas Burke — *Nopţile din Limehouse* — şi mai ales asupra unei povestiri din care, sublinia Douglas, ar fi putut ieşi un film minunat: *Chinezul şi copila.* În noiembrie 1918, lăsînd de-o parte proiectele anterioare, Griffith introduse precipitat în lucru subiectul lui Burke: într-o sordidă periferie londoneză, Whitechapel, un boxer brutal îşi răzbună eşecurile pugilistice torturîndu-şi fetiţa în vîrstă de 12 ani. Chinuitul copil întîlneşte un mic neguţător chinez cu suflet de poet, care-i acordă refugiu instalînd-o în propria-i cameră ca pe un fel de divinitate într-un templu asiatic. După un

nou eşec în ring, boxerul dă de urma fiicei sale pe care o ucide în bătaie...

Colaboratorii apropiaţi ai cineastului au înţeles curînd, după pasiunea cu care pornise la lucru regizorul, că filmul *Chinezul şi copila* constituia o nouă tentativă de ambiţie a lui Griffith. Cu ce-l atrăsese oare această povestire destul de sumară care nu părea să aibă nimic comun cu frescele ample de pînă atunci? Surprinzătoarea opţiune de creaţie era poate un reflex al impresiei adînci pe care i-o lăsase pitorescul Londrei, părăsită, nu fără regret, în anul precedent. *Inimile lumii* fusese realizat pe moşia văduvei fostului ambasador britanic la Viena, Lady Paget, care, aşa cum ne comunică Lillian Gish, îi oferise lui Griffith *„cîţiva dintre cei mai distinşi figuranţi care au apărut vreodată într-un film artistic: regele George al V-lea şi regina Mary, regina-mamă Alexandra, prinţesa română Martha Bibescu, Lady Lavery şi Lady Dianna Manners..."* Aristocraţii trăiau, desigur, filmarea ca pe un divertisment monden. Cît despre Griffith, deşi măgulit de „ansamblul" său, le tot repeta surorilor Lillian şi Dorothy Gish:

> *„N-am de gînd să vă prezint nici uneia dintre aceste feţe simandicoase. Vreau să vă cheltuiţi fiecare minut care nu este dedicat repetiţiilor învăţînd să deveniţi actriţe mai bune".* Şcoala spre care le îndruma era cea a cartierelor populare, gările în care contemplau despărţirile, batistele fluturate, chipul întristat al celor rămaşi cu privirea în urma trenurilor încărcate de soldaţi. *„Stăteam veşnic la pîndă după particularităţi, gesturi, expresii care ar fi putut fi folosite. Odată, Griffith şi cu mine mergeam prin sordidul cartier Whitechapel, uitîndu-ne la oamenii întîlniţi; deseori găseam acolo personaje descinse direct din paginile lui Dickens. Zărisem un fel de Oliver Twist şi eram cît pe-aci să-l interpelez pe pici, cînd Griffith m-a apucat zdravăn de mînă; dăduse cu ochii de o fată care mergea legănîndu-şi umerii. Îmi spuse: «Asta-i exact mersul potrivit pentru Dorothy. Trebuie să folosim genul ăsta de mers. E o casaţie!»*[1]

Griffith, care se ataşase puternic de Londra, de pitorescul acesteia, de peisajul ei uman, i-a şi propus lordului Beaverbroock un al doilea proiect cinematografic londonez, fără rezultat însă [2]. Nuvela lui Burke era un prilej neaşteptat de a reproduce atmosfera Londrei în misterioasele retorte ale laboratorului său.

Abandonase Hollywoodul şi îşi instalase cartierul general într-o casă din Mamaroneck, o suburbie newyorkeză. Între cele două aripi ale vechii clădiri amenajase un platou destul de vast, iar din încăperile de locuit făcuse birouri, cabine pentru actori, săli de montaj. Robert Florey, publicist şi regizor de origine franceză, care l-a vizitat în perioada aceea, depune mărturie că „studioul" era foarte neîncăpător.

> *„... Repetiţiile atît de tradiţionale colectivului lui Griffith se desfăşurau în salonul unui restaurant din vecini!..." „Am fost şocat de masca accentuată de actor îmbătrînit înainte de vreme* (continuă Florey, în volumul memorialistic *Lanterna magică*, referindu-se la prima sa întîlnire cu Griffith), *de mersul său vulturesc, bărbia-i puternică, privirea atît de pătrunzătoare. Cravata îi era neglijent petrecută în jurul gulerului tare. «Repet cu răbdare fiecare scenă a filmului, corijînd pe loc ceea ce nu merge» — mi-a explicat regizorul. «Am astfel posibilitatea să testez şi distribuirea rolurilor episodice. Îmi dau seama de rezultatul final încă înainte de a turna, iar Bitzer are şi el posibilitatea să-şi fixeze unghiurile». Metoda aceasta* — exclamă memorialistul — *mă uimi! Nu mai văzusem nimic asemănător în studiourile californiene..."*

Probabil că tocmai mulţumită acestui mod de a lucra obţinea Griffith cel mai redus consum de peliculă din industria hollywoodiană.

ŞCOALA LUI „DIDOUBLEYOU"

Într-adevăr, repetiţiile erau unul din momentele principale ce caracterizau metoda de lucru cu actorul a lui Griffith.

> *„Avea obiceiul să repete cu noi pînă ce viaţa devenea un chin!* — se plînge Lillian. *Scaunele ţineau loc de cai, mesele, de tren şi aşa mai departe; oricine îi încăpea în mod întîmplător în mînă era atras imediat în activitate. Au fost filme pe care le-am repetat două luni înainte de a ajunge în faţa camerei..."*

Pregătirea temeinică a momentului turnării nu înlătura posibilele descoperiri fericite ulterioare de pe platou. Antrenînd întregul colectiv, incitîn-

du-l prin forța inspirată a fanteziei și temperamentului său, extenuîndu-se el însuși, în rînd cu colaboratorii, Griffith nu se oprea pînă cînd nu termina, în timpul cel mai scurt, ciorna întregului film.

În felul acesta se omogeniza ansamblul actoricesc pe care profesioniștii Hollywoodului aveau să-l denumească mai tîrziu *„școala lui Didoubleyou“* adică școala lui D.W. (litere care în engleză se citesc *Didoubleyou*) Griffith. Nestrămutata voință a regizorului, în care forța întîlnea în mod fericit persuasiunea, punea stăpînire pe inima actorului și o modela înainte de a o proiecta, vibrantă, în imagine. Tot Lillian Gish relatează o interesantă experiență trăită de colectivul *Intoleranței:*

„În vremea aceea Griffith i-a adus printre noi pe sir Herbert Beerbohm Tree și pe Constance Collier, două dintre starurile de mîna întîi ale scenei britanice, pentru ca unul din tinerii săi regizori să realizeze cu ei « Macbeth »... Erau interpreți pe care Dorothy și cu mine îi știam aproape din copilărie, și ne simțeam absolut paralizate de respect la ideea de a-i întîlni în carne și oase... La prima lor repetiție, noi toți tinerii ne-am adunat pe laturile platoului, așezați pe dușumea ca să-i urmărim. Mă gîndeam: «Ei, acum o să învățăm și noi cum să jucăm ! » Pe vremea aceea noi parcă nici nu mai aveam urechi. E drept că se foloseau și cuvinte, dar abia dacă le auzeam, deoarece eram antrenați exclusiv în urmărirea obiectivului cinematografic. Ne-am simțit înfiorate privind două siluete care stăteau într-un punct fix, în timp ce li se mișcă doar gurile. Puținele minute care au urmat au fost foarte chinuitoare. Sir Herbert și Constance Collier fuseseră informați că filmul este o artă mută, iar cunoștințele lor în materie nu depășeau acest stadiu. Stăteau dinaintea noastră rostind cuvintele lui Shakespeare — un păcat capital, întrucît lui Griffith nici prin gînd nu-i trecea să exprime întregul film într-un singur lung insert. Gesturile și grimasele lor exagerate, cu toate că erau foarte adecvate pentru scenă, dădeau un aer de penibilă șarjă, sub privirea apropiată a obiectivului cinematografic.
Griffith avea un respect prea mare pentru Sir Herbert pentru a-l supăra cu ceva. A decis că ar fi mai bine pentru actor să vadă cu ochii lui în ce constă deosebirea dintre teatru și film. De îndată ce văzură primele secvențe ale copiei de lucru, actorii englezi își dădură seama de eșecul lor. — « Domnule Griffith » atacă subiectul Sir Herbert, într-o seară, după repetiții, « crezi că ne-ai putea învăța ceva despre acest nou mijloc de expresie ? »“ [3]

Incidentul evocat de Lillian reflectă un aspect abordat mai rar de istorici în contextul moștenirii griffithene: însemnătatea personalității sale nu numai în elaborarea mijloacelor de expresie filmică dar și în cristalizarea unui limbaj specific actorului de cinema, a unei adevărate școli a interpreților filmului american. Primul lucru care-l diferenția pe Griffith de ceilalți profesioniști ai studiourilor epocii era coeziunea pe care izbutea s-o imprime ansamblului său. Am văzut cum încă în 1913, cu ocazia despărțirii de „Biograph“, a fost urmat la „Mutual“ de întreaga cohortă a colaboratorilor săi. Mulți l-au părăsit mai tîrziu, după ce fuseseră deja formați, și, precum atestă martorii, despărțirile de Griffith erau întotdeauna sfîșietoare, dar fără reproșuri, cineastul însuși încurajîndu-și uneori vedeta, dacă aceasta căpătase o ofertă deschizătoare de drumuri, să-și ia zborul cu propriile-i aripi. O cît de succintă trecere în revistă a actorilor care i-au fost ucenici devine o impunătoare paradă a valorilor filmului american de odinicară: Robert Harron, Owen Moore, Mary Pickford, Lupe Velez, Erich von Stroheim, Douglas Fairbanks, Richard Barthelmess, Lionel Barrymore, Constance Talmadge și atîția alții încă. Sînt toți interpreți foarte diverși; alături de un *sportsman* ca Fairbanks, îi găsim pe Harron și pe Barthelmess, atît de departe de șablonul tipului musculos și plin de vitalitate al junelui-prim american, actori intelectualizați, nervoși, contorsionați și chiar plăpînzi din punct de vedere fizic. Și în alegerea actorilor săi Griffith tindea către diversitate și autentic.

Serghei Iutkievici, distins regizor și teoretician al filmului, încercînd să sintetizeze, într-un studiu, specificul școlii interpretative griffithiene [4], se referea la „bizara îmbinare între jocul rafinat, autentic din punct de vedere psihologic, și gesticulația pantomimică exagerată, care ne pare astăzi grosolană, naivă și uneori lipsită de gust...“, ce-i caracterizează opera. Esențialul este că tiparele melodramatice erau depășite în crearea unui nou sistem de expresivitate cinematografică în ase-

menea măsură încît un cineast cu gustul elevat al lui Chaplin putea nota (în *Povestea vieții mele*):

„Cu tot stilul melodramatic, uneori exagerat și absurd, filmele lui Griffith aveau întotdeauna o originalitate care le făceau demne de a fi văzute..."

Chiar dacă realizatorul *Parizianei* nu insistă în determinarea trăsăturilor originalității griffithiene, ele nu sînt greu de definit, pornind tocmai de la modul de a trata melodrama. O iscusită folosire a contrastului frapant, preocuparea pentru expresivitatea corpului, a mersului, a mîinilor, transmiterea stărilor sufletești prin detalii de scenografie, asemenea probleme erau ridicate și rezolvate pentru prima oară de către Griffith în tentativa sa de a elabora un sistem unitar de expresivitate actoricească. Tocmai fiindcă nu mai constituia o frescă a mulțimilor, ci o minuțioasă compoziție a individualităților, o operă de artizan, *Muguri zdrobiți* devenea filmul cel mai reprezentativ pentru școala griffithiană a actorului. Dacă în *Intoleranță* cineastul abordase problematica existenței, în *Muguri zdrobiți* el definea existențele ca atare.

„ȚINE-L AȘA, PÎNĂ PUN LUMINA!..."

În ceea ce-i privește pe colaboratorii apropiați ai lui Griffith, ei și-au putut da seama, încă din primele zile de filmare, că noua operă reprezenta exact antipodul *Intoleranței*. Acțiunea nu se mai ramifica printre meandrele istoriei, ci se consuma în intervalul unei singure zile, într-un spațiu redus la două interioare (camera boxerului și cea a chinezului), ca și la decorul intermediar al sordidei străzi din cartierul Whitechapel, pe unde-și vînau tipurile dickensiene cu un an în urmă Griffith și Lillian.

Deși diferit ca formulă, *Muguri zdrobiți* reprezenta totuși pentru Griffith o continuitate de idei, vădea aceeași permanență filosofică, denunțul forței brutale și ignorante care întîrzie progresul omenirii. Dincolo de bariera de rasă, chinezul și fetița din Londra erau înfrățiți de sensibilitatea sufletului lor, și întocmai cum barbarul Cyrus zdrobea civilizația Babilonului, tot așa și boxerul, întemeiat pe dreptul paternității, nimicea relația umană pe care n-o putea înțelege. Tema intoleranței continua să vibreze și în *Muguri zdrobiți*, numai că arta lui Griffith se rafinase într-atît încît putea reflecta într-o zi din viața cîtorva ființe întregi milenii ale intoleranței umane. Acest univers microcosmic abunda în notații psihologice, în detalii scenografice și de atmosferă. Regizorul le solicita interpreților un efort în plus pentru a face mai credibile personajele lor de compoziție.

În întrevederea pe care a acordat-o, în 1969, autorului acestei „istorii în capodopere", Lillian Gish a evocat îndelung, cu o emoție uimitor de proaspătă încă, momentul elaborării filmului *Muguri zdrobiți*. Era convalescentă, abia se ridicase de pe patul de suferință după o cumplită gripă spaniolă care era cît pe ce să-i fie fatală. Pe trăsăturile chipului ei, boala încă nu-și ștersese pecetea. Și Griffith se temea la rîndu-i, fiindcă gripa spaniolă semănase o mulțime de morți în anul acela. I se adresa de la distanță, să nu se contamineze cumva, dar nici n-avea de gînd să renunțe la actriță. Cu o mască de tifon pe față, s-a apropiat de ea și i-a vorbit despre rolul pe care avea de gînd să i-l încredințeze, cel al unei fetițe de 12 ani. Lillian era sufocată de indignare. *„Sînt prea înaltă...* — a căutat ea să-și convingă maestrul. *Găsește o fetiță de 8—9 ani. Pe ecran va arăta de 12. Lucrez eu cu ea și își va face bine scenele..."* Decizia lui Griffith era însă de neclintit.

— *„Du-te la garderobă! Caută ceva care să te facă să arăți ca personajul de care ți-am vorbit"*.

Și Lillian, fragila convalescentă, a fost de neuitat în rochița ei zdrențuită, cu șalul murdar care-i acoperea pieptul supt și cu tristețea adîncă pe care o difuza chipul ei de copil îmbătrînit înainte de vreme. Actrița avea pe atunci douăzeci și trei de ani...

Au repetat îndelung în prima lună a anului 1919, iar la începutul lui februarie Griffith și-a convocat, pe neașteptate, echipa pe platou și fără a

le mai da timp actorilor să-şi iasă din rol, a început să filmeze într-un ritm frenetic, înregistrînd tot ceea ce i se părea pus la punct, alteori improvizînd, schimbînd din mers acolo unde simţea că trebuie aduse îmbunătăţiri, forţînd situaţiile sugerate de linia deja conturată a subiectului.

„Teribil de grea — îmi mărturisea Lillian Gish — *mi s-a părut scena finală, în care, adusă de boxer înapoi acasă, Lucy se refugiază în cămară, încuind uşa. Bruta începe s-o spargă cu o secure şi în tot acest timp fetiţa se învîrteşte în loc, căutînd un ungher în care să se refugieze. Dificultatea era că aveam de redat nu teroarea la care e supus un adult — ceea ce ar fi fost poate mai simplu — ci pe cea a unui copil, mai aproape de groaza unui şoricel prins în capcană decît de comportarea fiinţei umane. Scena era nerezolvată cînd a început filmarea. La repetiţie mă simţisem mediocră, pur şi simplu nu ştiam ce să fac. Dar de îndată ce aparatul a intrat în funcţiune, m-am regăsit sigură pe mine. Lucrurile acestea îţi vin uneori fără să ştii cum, te pomeneşti cu ele de undeva dinăuntrul tău, nici nu ştii că personajul te controlează, deşi te afli în puterea lui. Am făcut cu totul altceva decît la repetiţie, şi l-am văzut pe Griffith supărat foc:*

— «De ce nu mi-ai spus ce aveai de gînd! Acum am irosit o groază de peliculă...»

L-am întrebat dezolată: — «N-a fost bine?»; dar el a rîs şi m-a mîngîiat pe păr:

— «Ai fost o casaţie, drăguţă! Numai că ce-ai făcut tu, trebuia filmat din alt unghi...»"

O altă descoperire antologică ivită chiar în timpul turnării a fost cea a celebrului zîmbet silnic al lui Lucy. Sarcina dramatică era limpede: cu biciul în mînă, bruta îi dictează fetiţei, pe care o găseşte morocănoasă, să rîdă. Dar Lucy e prea tristă ca să poată zîmbi măcar. Într-o zi, pe cînd repetau scena pe platou înaintea filmării, Lillian a răspuns poruncii lui Crisp, împingîndu-şi sfidător colţurile gurii cu două degete, într-un zîmbet silit. De la locul său din care urmărea, aparent distrat, repetiţia, Griffith a sărit ca ars:

— «*Cînd ai descoperit asta? Aşa ceva n-am văzut de cînd sînt...*»

Şi-a adăugat în hazul nebun al întregului platou:

— «*Tine-l aşa, pînă punem lumina! E o casaţie!...*»

Şi astfel, o inspiraţie de moment, total nepregătită, neprevăzută nici de Griffith, a devenit scenă antologică. Mulţi ani mai tîrziu, cînd un Jean Delannoy îl punea pe Pierre Blanchar, în filmul *Simfonia pastorală*, să-i explice fetei oarbe (Michele Morgan) ce este zîmbetul, alungindu-i colţurile gurii cu două degete, era negreşit amintirea Lillianei Gish, cea care încă mai găsea ecou pe ecran, după trei decenii. Totuşi, deşi datată din 1946, viziunea lui Delannoy era mai săracă decît cea a lui Griffith care, fidel concepţiei sale despre dramatismul contrastelor, obţinuse de la Lillian ca sub masca zîmbetului silit să se întrevadă, din priviri, spaima animalică. Mai tîrziu, într-o altă scenă, lirică de astă dată, Griffith avea să-şi ilumineze personajul într-un adevărat zîmbet, dar şi acesta mai mult din priviri decît din colţul buzelor.

Alteori, Griffith trecea sarcinile expresivităţii asupra unor detalii, a mîinilor actorilor, de pildă: „garda" braţelor lui Crisp în scena agoniei, mîngîierea primei păpuşi pe care Lucy o vede în dugheana chinezului, tremurul spasmodic al degetelor ei cînd e înspăimîntată — sînt gesturi de gros-plan care revelează biografii întregi. Expresivitatea cîte unui obiect se substituie uneori actorului: cocoloşul de ţiplă cu care se joacă Lucy, un evantai, un idol — toate aceste accesorii care intervin aparent întîmplător devin apoi funcţionale în dramaturgie. Regizorul ştie că, în clipa unei intensităţi emoţionale superioare, detaliul va putea acţiona asupra imaginaţiei spectatorului la fel de puternic ca şi cel mai patetic dintre gesturi.

Anume zămislit, parcă, pentru a-l reabilita pe autorul ecranizării *Omului Klanului*, chinezul aducea în film tema iubirii pure, generoase, în timp ce boxerul alb şi prietenii săi reprezentau bestialitatea şi ignoranţa. Boxerul nici n-are afecţiune pentru fetiţă, e doar jignit că ea a preferat să fugă cu reprezentantul unei „rase inferioare", deşi tocmai acesta devine în film purtătorul sentimentelor omeniei, îngrijind copila cu gingăşie şi fidelitate. În *Muguri zdrobiţi*, rasistul de

odinioară nu pregeta să supună oprobriului public rușinoasa prejudecată rasială.

Dirijîndu-l pe Barthelmess în această remarcabilă creație, poate cea mai importantă pe care a înscris-o actorul, Griffith a pus accentul pe judicioasa folosire a expresivității corpului, obținînd de la interpretul său preferat o ținută chircită și gîrbovă, un mers mărunt și moale de jivină hăituită care caută să treacă mereu cît mai puțin observată. Nu degeaba și exclama Louis Delluc în cronica sa:

„Barthelmess, Crisp, Gish nu mai sînt interpreți, sînt opere!...[5]

E adevărat, totuși, că în acest film în care Griffith izbutea să lărgească în mod uimitor diapazonul interpreților săi, punîndu-i în fața unor sarcini și a unei încordări creatoare cu totul neobișnuite, Donald Crisp se menținea limitat la efecte de suprafață, cum ar fi gestul stereotip al amenințării cu pumnii sau grimasele stereotipe pe care le substituia mereu trăirilor autentice. Poate că această insuficiență provenea din imposibilitatea regizorului de a repeta cu interpretul boxerului care, angajat ca regizor la „Paramount", era disponibil numai la filmările de noapte, cînd nu mai era timp nici pentru repetiții, nici pentru căutări. Crisp avea totuși scena sa cea mare în finalul filmului cînd, surprins de gloanțele lui Cheng, se va clătina și, înainte de a se prăbuși răpus, va lua, în mod reflex, poziția de gardă a pugilistului, ca pentru a-și invita o ultimă oară necruțătorul adversar, Destinul, în ring.

Unul dintre principalele personaje ale filmului era, cu toată modestia mijloacelor utilizate, decorul. Locuința boxerului era o expresie a mizeriei fizice și spirituale, în vreme ce camera chinezului, și ea sărăcăcioasă, purta totuși pecetea unei bogății spirituale și poetice ieșite din comun, devenind pentru Lucy un inepuizabil univers al surprizelor, pe care-l va explora cu curiozitate și bucurie. Cît despre decorul mahalalei, ambianța încețoșată, sugerată printr-un *flou* artistic, îmbină atmosfera poetică cu o senzație difuză de straniu

și de permanentă alarmă; *flou*-ul mai fusese folosit pînă atunci de fotografii de artă, dar nu intrase încă în recuzita cinematografului. Introducerea sa, ca și o altă inovație, utilizarea exclusivă a luminii artificiale, anunță o schimbare de stil în opera lui Griffith. Iris Barry este de părere că cineastul fusese influențat în această metamorfoză de către sumbrele drame scandinave care insistau pe compoziții de atmosferă. Dar tot ea adaugă că Griffith a contrazis cu energie această ipoteză, declarînd că nu văzuse niciodată asemenea producții[6]. Cert este că *Muguri zdrobiți*, cu modalitatea sa de a caracteriza prin decor conflictul și tema filmului, a găsit ecou în Germania, la cineaștii adepți ai curentului expresionist, în timp ce limitarea spațio-temporală ca și reducerea numărului de personaje și al locurilor de filmare îi va inspira pe creatorii „Kammerspielului".

Pe Griffith îl împinsese la aceste soluții extreme lipsa cronică de bani și necesitatea de a turna în ritm tot mai rapid. Filmările pentru *Muguri zdrobiți* au început la 6 februarie și s-au terminat în mai puțin de trei săptămîni, la data de 25. Devizul filmului a fost și el unul dintre cele mai reduse. Dar reacția producătorului Adolph Zukor a fost violentă. După mărturia lui Lillian, fostul blănar, specializat în detectarea gustului public, ar fi izbucnit după vizionare:

> *„Îmi aduci un film ca ăsta, și mai pretinzi și bani pe el? Bagă-mi mai bine mîna în buzunar și ia-mi portofelul cu totul. Povestea asta nu e comercială! Toată lumea moare..."*

Portofelul lui Zukor n-a trecut în mîna cineastului, nu pentru asta sînt doar deschise, în bancă, conturile financiarilor. S-a întîmplat, cum era și de așteptat, dimpotrivă: Griffith a fost nevoit să răscumpere negativul acestui film care-l costase pe producător 88 000 de dolari, plătindu-i 250 000, și numai astfel *Muguri zdrobiți* a putut fi distribuit prin intermediul casei „United Artists", recent creată de Chaplin, soții Fairbanks și Griffith.

Zukor cîştiga, ce-i drept, mai bine de 150 000 de dolari, dar ar fi putut să cîştige mult mai mult pentru că *Muguri zdrobiţi* a înscris un profit de şapte sute de mii de dolari. Businessmanul nu adulmecase cum trebuie dincotro venea profitul. Lucru şi mai rar, succesul remarcabil de public a fost însoţit de o adevărată primire triumfală din partea criticii.

„*Te poţi gîndi numai la clasici şi la acele picturi ale maeştrilor a căror amintire străbate veacurile, atîta farmec gingaş, atîta frumuseţe şi mireasmă poetică iradiază Lillian Gish în « Muguri zdrobiţi »*" — scria un ziar al vremii. Şi o altă publicaţie: „*Cineastul a depăşit cu mult puterea de expresie a cuvîntului scris. I-ar fi imposibil, chiar şi celui mai mare maestru al limbajului, să zugrăvească emoţiile aşa cum le-a exprimat Griffith.*" [7]

Într-o perioadă în care filmul abia învăţa să descrie nu numai acţiuni şi urmăriri, ci idei şi sentimente, Griffith se afla din nou în avangardă dovedind că rămînea liderul necontestat al lumii filmului.

APUSUL UNUI GIGANT

Şaisprezece ani mai tîrziu, un mare iubitor al filmului *Muguri zdrobiţi*, cineastul francez René Clair, se afla într-o seară ceţoasă pe malul Tamisei. Clair fusese invitat la Londra de Alexander Korda, şi pînă să înceapă lucrul în studiouri, se acomoda atmosferei metropolei.

„*Plimbîndu-mă în cartierul chinezesc prin care nişte prieteni se oferiseră să mă poarte* — îşi amintea el — *am avut sentimentul că mai fusesem prin aceste locuri mizere, parcă le recunoşteam: casa cu ferestre triste, poliţistul singuratic şi felinarele palide... Decorul din « Muguri zdrobiţi » parcă se înfiripa în jur. Încă puţine clipe şi poate, la ora cînd fantomele Londrei încep să se strecoare pe lîngă pereţii fără vîrstă, fata cu ochii mari şi speriaţi, chinezul cel liniştit, boxerul sălbatic ar fi trecut pe rînd pe această stradă, unde realitatea părea că cedează sub presiunea amintirii. Lumina vie a unei vitrine mă opri din visarea la care mă îmbiaseră cîteva imagini, dar, urmîndu-mi amicii care intrau într-un restaurant mai mult sau mai puţin chinezesc, continuam să mă gîndesc la filmul lui Griffith; palidele sale imagini se redeşteptaseră în memorie de-a lungul drumului parcurs.*

— «*Şi cu ce se ocupă astăzi Griffith?*»

Nu ştia nimeni. De multă vreme nu se mai auzise vorbindu-se de el. Fără îndoială că nu mai lucra. Poate trăia retras în vreun mic oraş din Statele Unite. Poate se afla chiar la Hollywood, în această capitală a iluziei, unde o glorie mondială se plămădeşte în cîteva săptămîni, dar unde cei care-şi supravieţuiesc eşecului sînt uitaţi mai repede chiar decît morţii..." [8]

Să-l întrerupem o clipă pe memorialistul Clair, pentru a preciza că, într-adevăr, la ora aceea Griffith părăsise studiourile, după ce făcuse alte cîteva filme remarcabile: *Drumul spre est* şi *Nu-i viaţa minunată?*. În 1926, se certase definitiv cu patronul lui „Paramount", Adolph Zukor, ale cărui instrucţiuni contradictorii îi subminaseră realizarea ultimelor producţii. În 1931, turnase cel din urmă film al său, *Lupta*, în micul studio în care cu două decenii înainte realizase *Judith din Bethulia*. Lucra deznădăjduit, cu utilaj rudimentar, filmînd unele secvenţe de exterior fără să dispună măcar de o instalaţie sonoră corespunzătoare.

Nu-i de mirare că, după numai o săptămînă de la premieră, filmul avea să fie retras definitiv din circuitul difuzării. În faţa acestui eşec, claustrat în camera sa de hotel, refuză să mai vadă pe cineva. Din acel moment, abandonă studiourile. Era obosit de hărţuielile meschine sau — cine ştie? — începuse să se îndoiască de sine însuşi. Simţea pretutindeni dispreţul pe care spiritul pragmatic american îl rezervă totdeauna celui fără de noroc, celui care nu şi-a recuperat nici măcar capitalul investit. În asemenea măsură se aşternuse în juru-i tăcerea încît, în 1935, Clair şi prietenii săi care petreceau într-un restaurant londonez se puteau întreba dacă mai trăieşte.

Trăia, totuşi, şi (printr-una dintre acele coincidenţe pe care dacă nu le-ar născoci viaţa ne-am grăbi să le etichetăm drept neverosimile) se afla — în acele zile — chiar la Londra! Fusese invitat de compania britanică „Twickenham" pentru tratative în vederea unui „remake" al lui *Brocken Blossoms*. Contractul nu fusese încă semnat numai pentru că Griffith refuza îndărătnic vedeta pe care i-o ofereau producătorii: actriţa Emilyn Williams. În rolul fragilei Lucy, regizorul

n-o vedea decît pe o adolescentă despre care nimeni nu auzise nimic: Ariane Borg [9]. Exasperat că nu-i putea convinge pe cei de la „Twickenham“, cineastul avu nefericita idee de a năvăli, împreună cu protejata sa, în birourile conducerii și, fără vreo explicație prealabilă, se apucă să joace acolo celebra scenă în care bruta o maltratează pe delicata făptură. Îngroziți, pașnicii funcționari ai distinsei companii au crezut că asistă la o criză paranoică și s-au grăbit să claseze contractul.

... Acesta era momentul în care, aflat într-un local sordid din *slums*-urile Londrei, René Clair avea să observe și să noteze:

„Ieșind din umbră, un om înainta spre barul care se găsea lîngă intrare. Cînd întoarse capul spre noi, și lumina îi învălui din plin chipul cu trăsături pregnante, impresia de vis care mă părăsise la ușa restaurantului mă copleși din nou. Pe semne că imaginile pe care mi le sugerase mahalaua londoneză avuseseră un impact atît de profund asupra imaginației mele, încît mă credeam acum în fața lui Griffith, a cărui fizionomie mi-era cunoscută din fotografii.
Prietenii mei, cărora le-am împărtășit tulburarea-mi, glumeau fără ranchiună pe seama mea. Nu stă în puterea visului ca autorul « Mugurilor zdrobiți » să apară ca prin farmec în acest cartier excentric al Londrei, în această noapte, numai fiindcă eu mă gîndeam la el. Tot ce-mi spuneau era adevărat, dar nu-mi puteam lua ochii de la omul care, lîngă bar, sorbea din paharul de whisky, fără să dea vreo atenție celor din jur...
Dornic de a satisface curiozitatea puțin ironică a celor ce mă credeau pradă unei halucinații, am înaintat către omul acela. Cu cît mă apropiam mai mult, cu atît semăna mai bine cu cel pe care crezusem că-l recunosc.
— «Vă rog să mă iertați. Nu sînteți domnul Griffith?» Se întoarse către mine, mă fixă cu ochi pătrunzători și, într-o clipă, fantoma și omul se identificară. Era EL! Consimți să se așeze la masa noastră și ne spuse că, venind din America pentru a discuta proiectul unui film, sosise la Londra chiar în aceeași zi, dar nu ne-a mărturisit nimic din ceea ce doream neapărat să știm: motivul care-l determinase să apară singur în acea noapte tocmai în acest cartier infam.
Bău încă un whisky, izbucni de mai multe ori într-un hohot de rîs sonor, ca și cum ar fi ținut să dovedească că mai putea încă rîde, și după ce recită cu o voce frumoasă de pastor cîteva versuri din Shakespeare, se ridică brusc. Traversă sala goală, deschise ușa și se pierdu în întunericul de unde, cîteva momente mai tîrziu, mi se păru că numai imaginația mea îl făcuse să apară. S-ar fi zis că se aventura în ceață pe urmele tinereții și geniului său dispărut, căutînd în imensitatea nopții londoneze și a trecutului său pe fetița din « Muguri zdrobiți », a cărei mînă tremurîndă încerca să dea buzelor conturul zîmbetului, această umbră căreia îi dăduse naștere și care era, în momentul acela, mai vie decît el însuși...“ [10]

Umbră vie, s-a întors înfrînt încă o dată, în Statele Unite unde „... *deși nominal încă mai era considerat decanul profesiei sale, în ultimul timp nu i se mai arăta decît considerația rezervată unui defunct...*“ [11] Mai vizita uneori studiourile, așa cum a făcut-o la invitația lui King Vidor pe cînd acesta, prin 1946, lucra la *Duel in the Sun*. Cînd l-au văzut pe platou, Lionel Barrymore și Lillian Gish, foștii săi elevi, n-au mai fost capabili să-și spună textul. *„A trebuit să-i cer marelui meu profesor, domnului Griffith, să treacă după decor* — relatează Vidor. *Mi-a răspuns: — «Oricum am stat prea mult aici. Sînt dezolat de incident!» Și a plecat!“* [12]

Nimeni nu se mai sinchisea de el, nici producătorii pe care-i îmbogățise. *„A fost depășit de evenimente!* — se scuza prin anii '60 Adolph Zukor, unul dintre oamenii căruia Griffith îi datora prăbușirea. *„N-a putut ține pasul cu vremea!“* — zicea producătorul, care, la 92 de ani, încă nu se îndura să se retragă din „afaceri“, despre un Griffith „depășit“ și expulzat de pe platouri la 56 de ani. — *„Vîrsta, știți...“* adăuga, fără simțul grotescului, moșneagul decrepit, aprinzîndu-și un trabuc cu mîna tremurîndă. — *„Se spune că umbla cu pantaloni roșii și pantofi scîlciați, dar asta pentru că era neglijent...!“* Optică tipică businessmanului în goană după profit lesnicios, căruia nu-i mai păsa deloc de cel ce contribuise substanțial la sporirea averii sale.

În fața acestei conspirații a uitării și nepăsării, Griffith era nevoit să lupte din greu cu mizeria, refugiindu-se în lumea amintirilor sale. Organiza, cîteodată, vizionări ale vechilor sale filme și se întîmpla să murmure: — „Cît de deosebit aș face, astăzi, scena asta!“, sau chiar să iasă afară din cameră pînă la încheierea proiecției. Existau amintiri, stăruiau secvențe care încă îl mai dureau

ca o rană. Abia după ce a sfîrșit, la 23 iulie 1948, a fost ridicată lespedea tăcerii care se așternuse peste numele său. Într-un discurs panegiric rostit la radio, ucenicul și colegul său Erich von Stroheim a furnizat detalii zguduitoare asupra ultimilor ani ai clasicului american. Stroheim a început prin a observa că:

„... *Dacă în Franța un om a scris o singură carte excelentă sau a pictat un tablou bun, sau a realizat un film excepțional, fie și cu 50 de ani în urmă, el va fi prețuit totdeauna la valoarea sa de artist, oamenii își vor scoate mereu pălăria în fața lui pentru ceea ce nu se poate uita. La Hollywood, însă, valoarea artistului e măsurată exclusiv după încasările ultimului său film. Dacă doar trei luni n-ai făcut nimic, tot ce ai realizat înainte nu mai contează. Cît despre Griffith, el nici măcar n-a avut «ultimul film», «filmul său nou». Ultima peliculă pe care a realizat-o n-a fost cîtuși de puțin norocoasă...*"

(Stroheim se referă la filmul «*Un milion de ani înaintea erei noastre*», pe care începuse să-l realizeze în 1939, finanțat de Hal Roach.

„*Griffith* — continuă Stroheim — *se găsea în indisponibilitate financiară, cînd prietenii săi, pentru a-i veni în ajutor, i-au găsit un angajament. Cei care finanțau însă, filmul, oameni față de care în trecut Griffith fusese întotdeauna mult prea mare, mult prea puternic, mult prea independent au decis să-l pună în sfîrșit «la locul său». I-au oferit totul de-a gata: subiectul, scenariul, pînă și scenografia. Se temeau că marele maestru, cu firea sa autoritară, le va răsturna toate planurile de lucru și finanțare. Iar inima lui Griffith era atît de frîntă în dureroasele experiențe anterioare, încît ingratitudinea și meschinăria lor au sfîrșit prin a-l dezarma. Pigmeii aceia care aveau temeri ca metodele maestrului să nu fie cumva depășite, i-au impus materiale pe calapodul epocii. Și Griffith, care scrisese scenariile tuturor filmelor sale, a trebuit să dirijeze o intrigă cu care n-avea nici în clin nici, în mînecă, un soi de dumicat intelectual preconceput, prearanjat și aproape predigerat. În asemenea împrejurări, el a făcut desigur tot ce a putut pentru a-și onora obligațiile contractuale. Dar produsul n-ar fi putut fi în nici un caz demn de el. Așa că cel mai mare om pe care l-a avut vreodată cinematograful american a murit sărac și uitat... A murit* — încheie Stroheim cu un sfîșietor suspin de durere și revoltă — *a murit în inima celui mai surd oraș din lume, Hollywood!*"[13]

Erich von Stroheim știa bine ce spune. El însuși fusese devorat de „cel mai surd oraș din lume", unde elanurile atîtor oameni care năzuiseră către artă fuseseră, fără cruțare, strivite...

XII

SEMNUL LUI ZORRO
(The Mark of Zorro)
de **Douglas Fairbanks** (1883—1939)

S.U.A., 1920.* *Regia:* Fred Niblo, în colaborare cu Ted Reed. *Interpreți:* Douglas Fairbanks, Margueritte de la Motte, Claire McDowell, George Periolat, Walt Whitman și Charles Stevens.

... Hangiul încremeni cu mîna pe garafă! În încăperea în care puteai tăia fumul cu cuțitul, se lăsă o tăcere înfiorată. Bătăile în ușa masivă de lemn se auzeau acum limpezi, sacadate, poruncitoare. Și nimeni n-avea curajul să articuleze numele celui pe care-l bănuiau la poartă, deși el stăruia în conștiința tuturor: ZORRO!...

În spaniolă, „zorro" înseamnă vulpoi. Și întocmai ca o vulpe se strecura rătăcitorul cavaler prin prerii, răzbunînd, cu tăiș de sabie, nedreptățirea celor săraci și neajutorați. Pe chipul celor pedepsiți, pe chipul celor care nu cunoșteau nici omenia, nici dreptatea, lăsa el, Zorro, semnul său, un Z înscris din vîrful tremurător al săbiei, ca un stigmat al dezonoarei. Zămislit parcă de

* Din evenimentele cinematografice ale anului: Producție record (peste 600 de filme) la Hollywood. Charles Chaplin turnează *Piciul*, iar David W. Griffith *Drumul spre est*. Asistat de Eddie Klein, Buster Keaton începe seria comediilor cu „Malec". În Germania, Ernst Lubitsch realizează o nouă „supermontare" istorică, *Anna Boleyn*, iar Henrik Galeen ecranizează straniul *Golem*. Carl Dreyer filmează în Suedia *A patra logodnă a doamnei Margareta* și Viktor Sjöström creează celebra *Căruță-fantomă*. În Franța, Balzac, inspiră pentru prima dată arta imaginii cinematografice: *Omul largurilor* de Marcel L'Herbier. Riccioto Canudo întemeiază „Clubul prietenilor artei a șaptea".

înseşi nădejdile celor prigoniţi, legendarul erou înspăimînta tirania:

— „*Zorro este o apariţie periculoasă!*" — declarase public guvernatorul mexican al Californiei. „*El îşi asumă rolul de ocrotitor al săracilor şi prin aceasta îi îndeamnă la răzvrătire. Cinci mii de pesos recompensă pe capul său!*"

— „*Fără ocrotirea lui Zorro am fi pierduţi*", îşi şopteau peonii cu ochi strălucitori de speranţă.

Pînă şi cavalerii scăpătaţi erau de partea lui Zorro:

— „*Dacă n-ar fi fost el, guvernul ne-ar fi lăsat de mult pe drumuri*" — spunea don Carlos Polido în timp ce tînăra sa fiică, Lolita, replica fulgerînd din priviri:

— „*Să fi fost bărbat, aş fi luptat de partea lui Zorro*".

Dar cum să treci de partea lui cînd nimeni nu ştia de unde să-l ia, nu-i cunoştea adevărata identitate? El apărea acolo unde te aşteptai mai puţin şi părea prezent în mai multe locuri deodată. Iată, şi acum, cu cîteva clipe înainte ca bătăile în poarta hanului să împrăştie groaza, tot despre Zorro fusese vorba.

Sluga credincioasă a guvernatorului, sergentul Gonzales, temut în tot ţinutul pentru cruzimea şi beţiile sale, se înfoia printre mese răcnind cît îl ţinea gura:

— „*O să-i vin eu de hac lui Zorro!*

— *Dar ce-ai de împărţit cu ăsta ... cu ... cum îi spune? ...*"

Întrebarea o pusese don Diego, tînărul vlăstar al cavalerului de Vega, un neisprăvit care-şi făcuse studiile în Spania şi nu părea bun de nimic altceva decît să înşire verzi şi uscate culese de prin cărţi. Poate fiindcă îl priveau toţi cu iritare, don Diego se grăbi s-o dreagă:

— „*De băut pentru toată lumea!*" — comandă cu un gest larg. Şi apoi, spre hazul tuturor adăugă:

— „*Mie, un păhărel cu nectar*"!

Ce fătălău! Nici să bea ca un bărbat nu era în stare. Şi-l tot privea candid pe sergent, cum se umfla în pene:

— „*Norocul lui Zorro că nu ştiu niciodată unde se află ... Altfel de mult l-aş fi învăţat eu minte. Uite-aşa i-aş face!...*"

Şi scoţînd brav sabia din teacă, Gonzales arăta elocvent cum l-ar străpunge şi i-ar rupe apoi beregata. Deşi mai avea în vedere o variantă: să-l prindă de viu şi să i-l aducă plocon, legat în zgardă, guvernatorului.

— „*Beau pentru apropiata 'mneatale întîlnire cu Zorro. Tare-aş vrea să fiu de faţă!*"

Tot don Diego vorbise, cine altul? Curată batjocură ... Dar sub privirea rea pe care i-o aruncase Gonzales, se şi topise pe uşă.

— „*Zorro ştie tot ce faceţi!*" — rosti, pe gînduri, un drumeţ. „*El se strecoară şi prin gaura cheii. Poate că şi acum ne observă şi pregăteşte o pedeapsă*".

Era prea de tot! Sergentul îi repezi un pumn şi tocmai se aruncase asupra lui cînd ...

... Loviturile în poarta masivă îi încremeniră pe toţi. Hangiul se îndreptă sfrijit către uşă, prin care intră un cavaler cu chipul ascuns de borurile sombrero-ului său. De sub mantia neagră ce-l învăluia, scoase un afiş pe care-l ţintui, la vedere, în tocul uşii. Gonzales respiră uşurat şi silabisi textul:

— „*«Cinci mii de pesos ... celui care-l va prinde viu sau mort ... pe banditul Zorro ...» Banii ăştia sînt ca şi cîştigaţi*" — se grozăvi el. „*Numai să-mi iasă banditul în cale, şi-i am în buzunar*".

— „*Cunosc o metodă sigură ca să-l ai în cale pe Zorro*" — se auzi vocea spartă a străinului. „*Loveşti un om fără apărare, şi Zorro se iveşte ca din pămînt*".

Sergentul primi sugestia cu bunăvoinţă. Bătrînul pe care-l doborîse încă mai zăcea, înfricoşat, la perete. Îl mai lovi o dată, cu sete ... Dar chiar în clipa aceea, aruncîndu-şi mantia, noul

venit își smulse sabia din teacă. Ochii lui mascați cu o bandă neagră, fulgerau. Era ... ZORRO!

„Z" – DE LA FAIRBANKS!

Din acest moment, nu mai e posibil să relatezi ceea ce se întîmplă în filmul lui Fred Niblo*. Ceea ce se petrece acum pe ecran ține de comedie bufă și balet, de miraculosul imponderabilului și de verva îndrăcită a umoristului, de poezie și de acrobație laolaltă. Cum ai putea să descrii, în cuvinte, bucuria de viață a zborului lui Zorro în jurul buimăcitului sergent, fantezia cu care folosește fiecare virtualitate a terenului, fiecare obiect al decorului, grația și agilitatea fandărilor sale imprevizibile, fervoarea atacurilor sale? Întreg acest indescriptibil e cuprins în personalitatea celui care a fost, între pionierii cinematografiei americane, Douglas Fairbanks.

Apăruse prima oară pe o scenă, odată cu secolul, în 1900. Friedrick C. Warde, ilustru actor, prieten al familiei, îi oferise prilejul debutului într-un turneu al trupei sale, încredințîndu-i protejatului său, în vîrstă de numai 17 ani, rolul lui Laerte din Hamlet. Spectacolul s-a dat în orașul Duluth, iar a doua zi, criticul ziarului local, spumega, întrebîndu-se cum poate fi distribuit un băiețandru necopt într-un spectacol de Shakespeare. Din acest moment, în tot cursul turneului, tînărul dat în grija lui Warde n-a mai beneficiat decît de roluri de lachei, în care dovedea dealtfel distincție.

Doug — așa cum îi spuneau intimii — ajunse la înțeleapta concluzie că nu lipsa talentului îl împiedica să se realizeze, ci precaritatea pregătirii sale. Timp de cinci luni frecventă conștiincios cursuri de limbi și culturi europene la Universitatea Harvard cînd, într-o zi, avu revelația că o călătorie în Europa ar fi indiscutabil mai eficace în formarea sa decît prezența pasivă în amfiteatre. Ulterior, agenții publicitari ai studiourilor afirmau că, prin 1902, Fairbanks putea fi văzut muncind ca docher în porturile Liverpool și Marsilia. Cert este că, reîntors în țară după un an, își relua activitatea de actor obscur pe mici scene new yorkeze. Singurul succes demn de semnalat este că o tînără admiratoare, Beth Sully, contractează o dragoste atît de pătimașă pentru el, încît ar fi gata să-l ia de bărbat, dacă un obstacol redutabil nu i-ar sta în cale: Beth este fiica „regelui bumbacului", un industriaș despre care toată lumea știe că e putred de bogat și n-ar accepta în familie actori. Doug renunță, resemnat, la scenă și, căsătorindu-se, primește din partea Maiestății Sale Bumbacul un post de director la o fabrică de săpun. Dar Thalia, geloasă și ea, refuză să renunțe la pajul ei. Un an mai tîrziu, în 1908, o criză industrială îl coboară pe „rege", prin faliment, între oamenii de rînd. Ca urmare, ginerele primește aprobarea de a se întoarce pe scenă, mai mult, este încurajat chiar să-și întrețină din munca de actor soția, fiul și ... socrul.

Iată-l, așadar, revenit — a cîta oară? — în teatru. Tenace, dar neremarcat nici de spectatori, nici de critică rămîne la 30 de ani, „starul" trupelor obscure și al eșecurilor răsunătoare. Deși zîmbetul său optimist este atît de comunicativ, încît cineva îi sugerează să-l valorifice chiar într-un matineu duminical de surîsuri. La recital, în sală au fost înregistrate doar 18 spectatoare, în majoritatea lor foarte tinere, care i-au răspuns cu surîsuri nu mai puțin comunicative. Dacă actorul nu descurajează, aceasta se datorează poate și excelentei sale forme fizice. Exercițiile sportive fac parte integrantă din existența sa. Prin hoteluri, uimea lumea sărind de la fereastra primului etaj nu numai cînd era grăbit, dar și ca să-și amuze colegii, de dragul cărora inventa oricînd sumedenie de giumbușlucuri atletice.

* F. Niblo (1874–1948), regizor format la școala lui Thomas Ince, autor al unor importante succese de mai tîrziu ca *The Temptress* (*Seducătoarea*, 1926), cu Greta Garbo, și *Ben Hur* (1928).

Contemplînd un asemenea exercițiu improvizat, dramaturgul Lewis Waller avu inspirația să-i propună o piesă intitulată *Hawtorne USA*. Libretul comporta o sumedenie de excentricități acrobatice care ar fi putut pune în valoare această față încă ascunsă a talentului lui Fairbanks. Așa se face că, prin 1912, la Chicago, viitorul Zorro își făcea apariția escaladînd în plină scenă un panou de înălțimea unui zid și sărind de la balcon drept în beregata adversarului său. Creînd personajul unui aventurier simpatic și plin de vigoare, Waller scrisese rolul parcă anume pentru Fairbanks, care, într-un Chicago în delir, afla pentru prima oară gustul ovațiilor.

Printr-o fericită coincidență, D.W. Griffith, deși acaparat în acele zile de pregătirea noului său film, *Intoleranță*, investiga scenele teatrale căutînd tinere talente pentru întărirea companiei „Triangle", al cărei coproprietar era. Privirile i-au fost captivate de acrobatul care magnetizase publicul cu dinamismul evoluțiilor sale. „Cel mai mult m-a atras la el vitalitatea!" — avea să mărturisească, mai tîrziu, maestrul. Cît despre novice, acesta se înclină, recunoscător, ofertei. Nu fiindcă ar fi năzuit către lumea studiourilor. Ca mai toți oamenii de teatru ai epocii, ca însuși Griffith la începuturile carierei sale, disprețuia cinematograful. Dar stagiunea era oricum închisă, era vară, trebuia să-și hrănească familia și n-avea de ales ceva mai bun. În toamnă, oricum, se va fi întors pe scenă. Sosește, așadar, la Hollywood și dă rituala probă filmată. „*La vederea ei* — notează în memoriile sale scenarista și producătoarea Anita Loos[1] —, *Griffith fu de-a dreptul înspăimîntat: omul acesta habar n-are să joace!*" Fairbanks, la rîndu-i, abia așteaptă întoarcerea la Chicago. În septembrie, cu cîteva săptămîni înaintea deschiderii stagiunii teatrale, are loc premiera filmului *The Lamb (Mielul)*. Triumf! Fairbanks se stabilește la Hollywood! A cîștigat și e la rîndu-i cîștigat de posibilitățile imaginii cinematografice. În viața sa începe un nou capitol!...

FENOMENUL „F" A fost, de la primele filme, o revelație. Aflat în fața unui tip de protagonist cu totul nou, publicul admira verva, umorul malițios și zeflemitor, jovialitatea atletică a omului pe care un critic atît de exigent ca Léon Moussinac le omagia cu subtext polemic:

> *„Ritmul interior, obsedant, tulburător, magic al personajului său generos, uman, simpatic, care fără să se epuizeze în contemplarea unor banalități moarte își surîde propriei sale forțe vitale, li se adaugă mișcarea exterioară, ritm de asemenea, dar instinctiv eliberat... Dacă această epocă mai are încă filozofi, ei vor trebui să remarce că, descoperindu-l ca ideal pe Douglas, mulțimea se declară adepta unei stări noi. Ea simpatizează cu eroul modern căruia pălăvrăgeala romantică îi e tot atît de insuportabilă ca și plictisul...*"[2]

Francezul Moussinac intuise exact dimensiunea de mit popular pe care o dobîndise Doug de la prima sa apariție, dar asta nu-l împiedica să remarce și viciile personajului, precaritatea libretelor în care era implicat în modul cel mai schematic. Într-adevăr, în procesul de fabricație al peliculelor lui Fairbanks scenariile păreau elementul cel mai neglijat. Singura problemă pe care dramaturgii o luau cît de cît în serios era mai curînd dispunerea spațială decît motivarea performanțelor atletice ale lui Fairbanks. Evocînd modul cum erau elaborate scenariile acestor filme, Anita Loos notează în memoriile sale cu umor nostalgic:

> *„Unicul lucru care ne solicita o chibzuință mai serioasă era tema de bază: odată convenită, tot ceea ce urma era infantil. Întrunirile ni le țineam în cabina lui Doug, echipată cu tot felul de aparate care-i dădeau aspectul unei săli de gimnastică. Întreruptă de ghidușiile lui Doug, îmi citeam scenariul cu voce tare. Mi se cerea ca scenele mele de amor cele mai seducătoare să fie curmate de o acțiune bruscă și aproape inexplicabilă, în care Doug trebuia să se balanseze pe un candelabru sau să escaladeze o cascadă înot...*" [3]

Cu alte cuvinte, cea mai importantă sarcină a scenariștilor era să-i găsească locurile de unde urma să sară. E drept că publicul epocii nu se sinchisea de incoerența dramaturgiei. În asemenea măsură îl răsfăța pe noul idol,

încît în doi ani acesta s-a văzut în stare să-şi creeze propria sa companie de producţie: „Douglas Fairbanks Corporation".

Toate filmele pe care le turnează au pe generic nume de regizori (Allan Dwan, Joseph Henaberry, Victor Fleming, Fred Niblo şi alţii, care au devenit celebri mai tîrziu) şi totuşi nu greşim cînd vedem în Fairbanks pe autorul lor complet. Să nu uităm, înainte de toate, că regizorii îi erau subordonaţi interpretului, care le explica, el, angajaţilor săi ce dorea într-o anume scenă, aceştia avînd numai datoria să găsească rezolvări tehnice sarcinilor dramatice.* În al doilea rînd, scenariile se elaborau — aşa cum am văzut şi din mărturia Anitei Loos — sub îndrumarea „boss-ului", care, foarte adesea, şi colabora la ele, cînd nu le scria de unul singur. O anume pudoare îl făcea totuşi să-şi disimuleze imixtiunea în domeniul dramaturgiei sub un pseudonim: Elton Thomas. Acelaşi Fairbanks decidea şi distribuţia, pînă la cel din urmă figurant, şi trebuie să recunoaştem că privirea sa pătrunzătoare l-a ajutat să discearnă pe multe chipuri încă anonime scînteia celor dăruiţi. Wallace Beery, William Wellmann, Jack Holt şi mulţi alţii şi-au făcut debutul sub aripa lui Fairbanks. În 1919, pe cînd turna *Majestatea Sa Americanul*, are nevoie, pentru o săptămînă, de un figurant care s-o facă pe soldatul mexican. Printre actoraşii hămesiţi care i se prezintă, îl zăreşte pe William Henry Pratt, un lungan uscăţiv, trecut de 30 de ani, care are maniere de gentleman, dar, pe chip pecetea unei existenţe urmărită de neşansă. Îl angajează — şi acesta va fi începutul carierei cinematografice a celebrului Boris Karloff.

În impetuoasă ascensiune, Fairbanks îl întîlneşte din nou pe Griffith în 1919. De astă dată, însă, discută cu fostul său patron de la egal la egal. După eşecul comercial al *Intoleranţei*, Griffith se zbate în dificultăţi băneşti şi poate că-l invidiază, chiar, pe Fairbanks, care, răsfăţat al marii finanţe, are cont deschis la orice grup bancar. Dar în 1919, Griffith, Fairbanks cu viitoarea sa soţie, Mary Pickford şi Chaplin, aruncă o provocare magnaţilor industriei de celuloid, asociindu-se în faimoasa lor companie „United Artists", între ale cărei prime producţii se va număra şi *Semnul lui Zorro*.

Decoratorii lui Fairbanks ridicaseră într-un timp record un întreg orăşel de *haciendas*, pe terenul studiourilor „Paralta" recent achiziţionate. Într-una din cele mai arătoase „locuieşte" don Diego, tînăr aristocrat uzat prematur, care-şi ocupă timpul cu deşarte frivolităţi, spre disperarea părintelui său şi dispreţul fetei sortită să-i fie logodnică. Dar odată noaptea lăsată, cînd cavalerul mascat îşi dezlănţuie isprăvile vitejeşti, spectatorul descoperă plăcut surprins că bravul Zorro şi tînărul aristocrat în declin sînt una şi aceeaşi persoană, că junele efeminat e doar o mască menită să disimuleze adevărata personalitate a eroului care-şi poartă ţinutul spre răzvrătire şi libertate.

Disimularea nu este numai cheia personajului, ci şi a filmului. Aşa cum Zorro şi don Diego reprezintă un dublu ambiguu, un Janus cu două feţe (una privind înapoi la gloria aristocraţiei scăpătate, cealaltă înainte, către nimicirea tiraniei), întreg filmul nu este numai o saga a luptei pentru libertate, cum ar putea fi interpretat la o pripită analiză, ci şi o operă de savantă ambiguitate, caracteristică mobilurilor politice ale industriei cinematografice americane.

Cine este Zorro ca personaj? Ce reprezintă Fairbanks ca vedetă? Un erou în faţa căruia obstacolele nu rezistă, care escaladează acrobatic tot ceea ce i se opune, pe care nu-l poţi stăvili. Un d'Artagnan al Americii anilor '20, atît de sigură de sine tocmai fiindcă ceasul dezmeticirii n-a sunat încă, un Robin Hood al Statelor Unite care n-au trecut încă prin crahul economic.

---

* Iată pricina pentru care şi în lucrarea noastră Fairbanks figurează ca autor al filmului *Semnul lui Zorro*, deşi regizorul este, cum se ştie, Fred Niblo.

Eroi cinematografici distribuitori de dreptate au fost și înainte de Zorro, Judex de pildă. Comună le era vocația acțiunii, sentimentul implicării trezit de orice nedreptate, retorica gestului. Dar în timp ce Judex era omul spațiilor închise (tuneluri, capcane subterane), Zorro este, dimpotrivă, cavalerul cîmpului deschis, adaptat dinamicii modului său de viață, șireteniei vulpii care ba aleargă zănatic prin prerii, ba se furișează nevăzută. Judex e un calculat — Zorro un strălucit improvizator, transformînd fiecare întîlnire spadasină într-un imprevizibil happening. Judex exclude violența din arsenalul metodelor sale, el este autorul unui mecanism complicat al răzbunării indirecte; pentru Zorro pedepsirea răufăcătorului este un act direct, o performanță sportivă.

Zorro este, firește, Fairbanks, convins că americanul, pentru a izbuti în viață, trebuie să fie un *sportsman* dinamic. Bebe Daniels își amintea că Doug nu scăpa o zi fără să se antreneze în sala de sport a studioului, cu îndîrjirea unui campion care trebuie să-și apere titlul într-un apropiat meci decisiv. Forma fizică, optimismul, credința în eficacitatea modului de viață american erau factorii care-l catapultaseră pe actor la rangul vedetei.

Conștient de aceasta, își apăra, tenace, imaginea în ochii publicului ferindu-l de contradicțiile vieții sale personale. Un asemenea moment care amenința să distoneze cu imaginea mitică a fost căsătoria cu Mary Pickford, rod al unui dublu divorț, pentru că fericiții miri rupeau fiecare cîte o căsătorie anterioară. La mijloc nu era doar o dragoste euforică, ci și unirea a două averi, mai ales a două valori comerciale. Tocmai de aceea se și temeau, atît Mary, cît și Doug, ca scandalul provocat de cele două divorțuri să nu le coboare catastrofal cota popularității. Iată ce povestește Mary Pickford, în memoriile sale:

„Am fost avertizați că filmele noastre ar putea deveni eșecuri comerciale depline, că prestigiul pe care-l cucerisem cu atîta trudă putea fi îngropat sub avalanșa de calomnii și denunțuri răuvoitoare... Amîndoi ne simțeam obligați față de public." [4]

În această stare de spirit, voiajul de nuntă în Europa a fost mai curînd o evadare de la responsabilități a protagoniștilor. Dar la întoarcerea în portul New York, publicul atît de temut i-a întîmpinat în delir. Pericolul trecuse! Magnetismul vedetei învinsese prejudecățile puritane.

Fairbanks era mitul potrivit epocii sale, în cinematografia unei țări care subordona, abil, pînă și tema răzvrătirii, spiritului conservator. Societatea nu trebuie și nu poate fi schimbată — predicau filmele americane. Cel care trebuie perfecționat e individul, și de-aci exaltarea valorilor individuale pînă la dimensiunile *supermanului*. Năzuinței legitime de a transforma lumea îi erau opuse valori exterioare, ale virilității, optimismul era căutat nu în perspectiva istorică, ci în jovialitatea sa atletică, în setea-i de viață, în zîmbetul său irezistibil, în acel *„Smile"* propovăduit ca a XI-a poruncă a unui „decalog" adăugit, revăzut și amendat. Cele mai multe dintre filmele realizate la Hollywood nu vor depăși, dealtfel, imaginea omului providențial care acționează mereu însingurat, ca William S. Hart în lumea Vestului, sau Pearl White, imagine a tinerei americane pline de îndrăzneală.

Asemenea lor trăiește și Zorro, într-o lume a tiraniei, în care toți ceilalți gem resemnați sub jug, și doar lui, singur, i se îngăduie să fie răzvrătit. Ipocrizia subtilă maschează refuzul de a modifica mecanismul social, înlocuindu-l cu credința mesianică în individul însingurat care și-a asumat rolul justițiarului. Dar la o analiză și mai adîncă a faptelor, îndîrjitul individualism care străbate *Semnul lui Zorro* se dezvăluie disimulînd la rîndu-i o imensă, o sfruntată mistificare istorică. Pentru a o clarifica, trebuie să ne întoarcem la patria lui Zorro, la California, la istoria ei.

Cine exercită sîngeroasa tiranie împotriva căreia se ridică viteazul spadasin? Guvernatorul mexican. Cu această precizare, ne vedem antrenați

într-una din cele mai tergiversate probleme de morală ale politicii americane în legătură cu procedeul folosit de guvernele Statelor Unite, începînd de la jumătatea secolului trecut, de a-şi rotunji teritoriul nu numai pe seama triburilor indiene din interior, dar şi a vecinilor mai slabi: Mexicul şi Canada. Prin violenţă deschisă, prin acte războinice sau mijloace „paşnice", este ştiut că Statele Unite au redus suprafaţa Mexicului la aproape jumătate, deposedîndu-l de teritoriul actualelor state Texas, Arizona, Nevada, Utah, New-Mexico, Colorado, o parte din Wyoming şi, bineînţeles, bogata Californie. Metoda cu care a fost smulsă, Mexicului, California este tipică pentru comportamentul perfid al puternicului său vecin. Începînd din 1840, pe acest teritoriu mexican au început să sosească valuri succesive de colonişti yankei. În a doua fază a avut loc o revoltă a acestora împotriva guvernării mexicane, iar în iunie 1846, California era declarată „republică independentă", fază tranzitorie, după care în 1850 era anexată făţiş.

Fireşte că, pe urmele politicienilor ipocriţi, numeroşi istorici conformişti nu şi-au precupeţit cerneala pentru a învălui asemenea acte în aura celor mai generoase intenţii. Iată un exemplu, dintr-o lucrare apărută în Statele Unite imediat după cel de-al doilea război mondial:

„... Mulţi americani hotărîseră să ia în stăpînire California prin aceleaşi mijloace paşnice ... California avea o populaţie redusă de numai 11—12000 locuitori care nu dispuneau de mijloace financiare, de armată, de experienţă politică. Erau de sînge spaniol, mai curat decît acel al maselor mexicane, li se considerau superiori atît din punct de vedere fizic cît şi intelectual şi nu erau dependenţi de Mexic decît în mod nominal ... În fiecare an, elementul american din California creştea în număr şi activitate ... În 1846 erau 1200 de rezidenţi străini, în majoritate americani. Nu e deci de mirare că unii credeau că teritoriul ar pica, asemenea unei poame coapte, în mîna întinsă a Statelor Unite ...[5]

Odiseea ulterioară a ţinutului ne-au istorisit-o dealtfel chiar filmele americane: în timpul tratativelor de pace cu Mexicul, pe pămîntul californian au fost descoperite bogate filoane aurifere.

Vînătorii de avere s-au năpustit ca lăcustele asupra teritoriului abia alipit în 1850, munţii au fost acoperiţi cu tabere de oameni fără scrupule, şi — cum se exprimă eufemistic, dar evocator, istoricii citaţi:

„peste noapte, San Francisco a devenit o mică metropolă veselă, plină de vicii, desfrîu şi energie (!), iar California a fost transformată dintr-o comunitate amorţită şi romantică de crescători de vite hispano-americani, într-o comunitate activă şi populată de anglo-saxoni ..."

Cît de activă — o ştim chiar din filmele descriind această perioadă de zglobie, viguroasă şi lipsită de scrupule acumulare!

Întorcîndu-ne, însă, la filmul lui Fairbanks, trebuie să remarcăm că el apărea într-un an jubiliar, la a 70-a aniversare a „aderării" Californiei la Uniunea Statelor Americane, şi că splendidele dueluri ale răzbunătorului cu ochii mascaţi aveau o certă finalitate propagandistică, aceea de a disimula raporturile politice concrete, întemeiate pe forţă, prin descrierea unor ipotetice suferinţe ale populaţiei băştinaşe sub călcîiul de fier al guvernămîntului mexican, de care aceasta ar fi fost „eliberată" în 1850, prin providenţiala invazie a Statelor Unite. Mistificatoarea peliculă era realizată, însă, cu atîta meşteşug, încît *Zorro* avea să-şi găsească emuli pînă şi în U.R.S.S., unde Lev Kuleşov nu va întîrzia să încerce, realizînd *Neobişnuitele aventuri ale lui Mr. West*, să asimileze procedeele lui Fairbanks, cascadele şi ritmul lor vertiginos sarcinilor specifice filmului sovietic.

După *Zorro*, Fairbanks s-a avîntat în proiecte din ce în ce mai ambiţioase, începînd cu *Cei trei muşchetari* de Dumas, în legătură cu care avea să primească o maliţioasă replică cinematografică din partea lui Max Linder. Avea să treacă apoi la *Robin Hood*, pentru care ridica în 1922 construcţia gigantică a castelului lui Richard Inimă de Leu. Cînd lucrările de montare a acestei imense jucării întinse pe un platou de patru hectare au fost terminate, a prezentat-o mîndru prietenilor, punînd să fie mînuit podul mobil, ca un adevărat prinţ feudal. Chaplin l-a

măsurat cu afectată invidie şi a spus: „Grozav început pentru una din comediile mele: podul se coboară, eu dau drumul pisicii şi iau sticla lăsată de lăptar!!!"

Zeflemitorul Chaplin avea dreptate: gigantismul care tăia respiraţia turiştilor, toată această risipă de energie menită să epateze publicul, nu mai produceau, totuşi, efectul acelui film simplu şi spontan care fusese *Zorro*. Apariţia tehnicii sonore a dus la ultimele sale consecinţe declinul lui Fairbanks: deşi provenea din teatru, avea o voce ascuţită care nu prea corespundea personajului său viril. Cusurul era agravat şi mai mult de tehnica de început a înregistrării în care dominau notele înalte. Cînd începu prologul în care idolul publicului, Doug, recita un monolog spectatorii izbucniră în hohote, fără menajamente. Bravul Zorro... era la pămînt! *Sic transit gloria mundi*... Chaplin l-a întîlnit la cîţiva ani după aceea:

> *„Douglas nu mai dăduse nimic în ultimii cinci ani şi-l văzusem rar, căci făcea mereu naveta între America şi Anglia. Totuşi rămăsese acelaşi, plin de entuziasm... Cînd plecă, m-am uitat lung după el, am văzut-o pe soţia sa ajutîndu-l să urce o pantă uşor abruptă şi, în timp ce se depărtau pe drum, iar distanţa dintre noi creştea, am simţit deodată o strîngere de inimă. Doug se întoarse şi ne-am făcut semne de adio cu mîna..."* [6]

Doug, ajutat de soţia sa, urca o pantă ceva mai ridicată... Omul acesta care zbura, sfidînd forţa gravitaţiei, eroul de inepuizabilă vitalitate se împleticea urcînd o biată pantă, inima lui Zorro se zbătea înspăimîntată de cîţiva paşi, cîţi avea de făcut pînă la automobil! La sfîrşitul ecranizării sale după *Cei trei muşchetari*, D'Artagnan, muribund, îşi murmura ultimul mesaj: *„Urmaţi-mă. Abia acum începe aventura cea mare..."* Cîteva luni după întrevederea cu Chaplin, în 1939, Doug îşi trăia la rîndu-i ultima aventură, lăsînd — din fericire — cinematecilor imaginea sa conservată în plin elan, desprinzîndu-se de ţărînă şi sfidînd parcă legile implacabile ale naturii.

Era imaginea entuziasmului, imaginea încrederii în sine a unei epoci cu totul revolute. Fairbanks însuşi era conştient de aceasta, atunci cînd declara încă în 1926:

> *„Ştiu că noi atingem o culme pe care n-o mai putem depăşi. Există un lucru care nu se va mai reproduce vreodată: entuziasmul epocii pionierilor. Cînd acest entuziasm va fi epuizat, noi vom avea, probabil, privirea rece a inginerilor şi tehnicienilor, în nici un caz entuziasmul de pînă mai ieri al inspiraţiei..."* [7]

XIII

NANUK ESCHIMOSUL
(Nanook of the North)
de **Robert FLAHERTY** (1884—1951)

Canada-Franța, 1922*. *Scenariu, imagine, montaj* și *regie:* Robert Flaherty. *Interpreți* neprofesioniști. *Producție:* filiala canadiană a casei de blănuri „Revillon Fréres" din Paris.

Mult mai avuseseră de furcă pompierii din Toronto în ziua aceea caniculară de la sfîrșitul verii anului 1914. Brusc, pe la amiază, în magazia imobilului din colțul străzii 32 se produse un soi de explozie și întreaga clădire se mistui ca o făclie, fără ca tulumbele să poată îndupleca flăcările să dea înapoi. Autorul involuntar al catastrofei, un vlăjgan cu umeri largi, ochi albaștri și păr rebel, fu internat imediat în spitalul din localitate. După ce că, din neglijență, scăpase un muc de țigară, aprinzînd într-o clipă

* Din evenimentele cinematografice ale anului: La Paris, congresul societății „Artă și școală" este consacrat rolului cinematografiei în învățămînt. Arthur Honegger compune ilustrația muzicală pentru *Roata* lui Abel Gance, partitură interpretată în timpul proiecțiilor de orchestra sălii „Gaumont-Palace". „Nou val" francez al tinerilor, în frunte cu Delluc, Baroncelli, Feyder și Germaine Dulac. În industria cinematografică americană bîntuie criza: din două sute de studiouri mai funcționează doar 134. William Hays este înscăunat de monopolurile financiare ca dictator al cenzurii preventive a producției hollywoodiene. Ernst Lubitsch și Pola Negri sosesc în California. Chaplin turnează *Pelerinul*; Disney realizează primul său desen animat. În Germania, Fritz Lang turnează *Dr. Mabuse*, iar Murnau *Pămîntul arde* și *Nosferatu*. Pictorul avangardist Eggeling prezintă filmul cubist *Simfonia diagonală*. Dziga Vertov lansează prima sa *Kinopravdă*. În Europa este lansată pelicula *Pathé Baby* de 9,5 mm (corespunzătoare astăzi peliculei de 8 super), menită să stimuleze „filmul de familie".

25 de km de peliculă, se mai și aruncase în flăcări într-o încercare zănatică de a scoate cu mîinile goale cîteva bobine de celuloid încă neinflamat. Singurul lucru pe care-l obținuse fusese o întinsă arsură de gradul doi!

Nici pompierii, nici poliția, nici medicii, nimeni din toți cei care-l judecau cu asprime nu știau că, într-o clipă funestă, pierduse în foc doi ani de muncă titanică. Pentru ceilalți contau doar cauzele incendiului distrugător: neglijența depozitării peliculei. Dar victima, Robert Flaherty, nici nu era un profesionist al cinematografului, ca să cunoască regulile de protecție a peliculei. La 30 de ani împliniți, era un pelerin, unul din acei oameni ciudați pe care curiozitatea și visul nebun al descoperirilor de comori îi împingeau departe, prin pustietăți și primejdii.

... Se născuse la Iron Mountain, în Michigan. Flaherty-tatăl era specialist în minerit. Ruinat de una din crizele care zguduiau ciclic economia americană, pornise, în 1893, în Canada pe urmele căutătorilor de aur, lăsîndu-și familia în Statele Unite. Plămădit din aluatul legendarilor deștelenitori de drum, Robert Henry Flaherty cutreierase Munții Stîncoși mai curînd din spirit de aventură decît din sete de îmbogățire. Din expediție s-a întors cu ranița goală, dar cu un sac plin de povești romantice și, ca dar pentru fiul său, cu o pereche de mocasini indieni care au umplut dintr-o dată copilăria, altfel incoloră, a micului Bob, pe atunci în vîrstă de 12 ani.

> „*N-aveam să-i port niciodată* — își va aminti Robert Flaherty mai tîrziu — *dar i-am dus cu mine la școală și în mod cu totul excepțional le acordam celor mai fideli prieteni ai mei favoarea de a le adulmeca mirosul unic în lume, mirosul indian al pieii de căprioară afumată.*"[1]

Adulmecase aroma preriei, chemarea aventurii. Nimic nu l-ar mai fi putut reține legat de casă pe băiețaș, iar tatăl său, prevăzător, a preferat să-l ia cu sine într-o nouă expediție ...

„Timp de un an am trăit în stare sălbatică, singurul copil al taberei, printre prietenii mei prospectori și mineri care cercetau un ținut arid și necunoscut. Din timp în timp, triburi de indieni răzbeau pînă la tabără. Îmi aduceau mocasini, într-un rînd mi-au lăsat chiar arc și săgeți."

Adesea, rămas singur în cabană, băiețașul nu ezita să le întoarcă vizita, și nu va uita niciodată nopțile în care ațipea păstrînd sub pleoape impresia vagă, fantastă, a siluetelor care se legănau în sunetele tam-tamului indian. Pentru adolescentul Flaherty, *Winetou* n-a fost vis, ci pagină de viață!

Dar totul are un sfîrșit! Spre nefericirea băiatului, prospectorii descoperiră metalul prețios. Și bogăția îndelung așteptată de adulți aduse și sfîrșitul minunatului vis al vieții de tabără. Robert, acest frate american al lui Emil*, fu restituit civilizației. Copilul care gustase timp de patru anotimpuri farmecul vieții lipsite de constrîngeri, se dezmetici încarcerat într-un onorabil colegiu canadian, cu flegmatici dascăli englezi, uniformă scrobită ca la Eaton și ținută aristocratică rigidă. E de mirare că, mult mai tîrziu, Flaherty își amintea cu groază cît de înăbușitori i-au părut anii de învățătură? Poate că tocmai această groază de școală avea să-l facă să refuze, instinctiv, și universitatea. Instruirii îi prefera acțiunea! A încercat — ce-i drept — să frecventeze amfiteatrele colegiului minier din Michigan, dar o făcea cu atît de puțină tragere de inimă, încît dascălii au sfîrșit prin a decide că tînărului îi lipsea vocația și l-au sfătuit să se întoarcă acasă.

Un singur eveniment demn de notat în timpul acestei tentative de viață universitară: dragostea! O cunoscuse aici pe Frances Hubbard, fiica unuia din profesorii săi, autorul primei hărți a regiunilor împădurite din Maine. Excentricul savant își luase și fata în expedițiile sale nelipsite de primejdii.

---

* Eroul celebrului roman al lui Jean-Jacques Rousseau (1712—1778) *Emil, sau despre educație.*

Bob purta cu sine nostalgia preeriei, Frances pe cea a pădurii, nici nu s-ar fi putut uniune mai potrivită! „Cînd ne vom căsători — visa ea, — vom trăi în pădure." Mai realist, Flaherty dorea ca, înainte de căsătorie, să-și dobîndească un nume.

CĂUTĂTORUL DE COMORI

Deși respins de colegiul din Michigan, avea o neîndoielnică experiență practică de minerit, o energie și o sete de cercetare atît de vie încît nu mai putea rămîne de-o parte într-un moment în care, imediat după 1900, sudul canadian cunoștea o impetuoasă dezvoltare economică. Se prospectau febril zăcămintele metalifere, de pe hărțile geografice și geologice dispăreau ultimele pete albe. În nord, un uriaș teritoriu continua totuși să fie slab cercetat, fiind monopolul Companiei Golfului Hudson.

„Hudsons Bay Company" fusese înființată încă pe la 1760, de către regele Angliei, avînd concesiunea să exploreze și să pună în valoare regiunile din nord-vestul arctic. Stăpînea mii și mii de km², terenuri pe care continua să le valorifice, inert, numai pe calea colectării blănurilor prețioase. Poate că tocmai aici, în aceste pămînturi izolate, menținute în mod artificial în afara avîntului economic de către un monopol rutinier și primitiv, se aflau comori mai importante decît blănurile de vulpi și untura de balenă. Poate că stratul de aur atît de bogat din nordul Statelor Unite își continua drumul său prin adîncurile pămîntului, pe acolo pe unde nu sînt nici vameși, nici frontiere, pînă spre coasta de est a Golfului Hudson². Cum Flaherty făcuse calcule și studii minuțioase, sfîrși prin a găsi un finanțator: Sir William Mackenzie, întreprinzător om de afaceri canadian din Toronto.

Porni deci, în 1910, spre nordul înghețat. În următorii șase ani avea să conducă încă alte cinci expediții. Cutreieră coasta de est a Țării lui Baffin, realizînd hărți detaliate care, ulterior, aveau să se dovedească de mare folos. Descoperi

un grup de insule complet necercetate și drept recunoștință — guvernul canadian îi acordă celei mai mari dintre ele numele de Flaherty Island. Traversa neobosit uriașe teritorii; într-unul din pasagerele răgazuri pe care și le îngăduia în sînul civilizației, logodnica l-a și întrebat ce-l împinge mereu acolo, în necunoscutul ghețurilor. Se aștepta să-i recite ceva despre fascinația Nordului, despre farmecul inefabil al înghețului etern. Dar Bob i-a dat un răspuns memorabil prin simplitatea și poezia sa: „Mă duc... ca să am de unde mă întoarce!"

Aur nu găsise. Nici măcar minereu de fier... Descoperise în schimb o țară cu oameni care îl fascinau: eschimoșii. Timp de trei ani trăise acolo, ca unul de-ai lor, adăpostindu-se în lungile nopți de iarnă în „iglu"-urile lor, împărțind cu ei primejdiile vînătoarei și agonisirii hranei. Luni nesfîrșite străbătuse întinderile arctice în săniile lor ușoare, trase de cîini. I-a cunoscut așa cum erau, întotdeauna aventurați în apriga lor luptă pentru existență.

Cu jumătate de secol înainte, navigatorul american Elisha Kane, care petrecuse două ierni printre ghețuri, scria: *„O zi și o noapte polară îmbătrînesc un om mai repede și mai mult decît un an petrecut în oricare parte a acestei istovitoare lumi..."* Bob simțise acest lucru din propria sa experiență. Dar, scria el, *„acești oameni care dispun de mai puține resurse decît oricare din semenii lor, mi-au părut totuși mai fericiți decît toți cei pe care i-am cunoscut"*. Tîrziu, în bezna nopții polare, adăpostit în vreun „iglu", la lumina slabă, fumegîndă, a vreunui opaiț cu ulei de balenă, consemna această descoperire în jurnalul pe care, după tradiția exploratorilor, îl ținea cu grijă. Jurnalul acesta este primul simptom al nevoii resimțite de către Flaherty de a-și exterioriza pateticul sentiment de admirație și prietenie față de aceste ființe de la periferia civilizației...

De aici pînă la dorința de a-și împărtăși lumii civilizate descoperirea, cu ajutorul tehnicii cinematografice, nu mai era decît un pas. Un pas pe

care Flaherty îl realizează parcă din întîmplare. Gîndindu-se cum să facă mai rentabile expedițiile tînărului său explorator, Mackenzie îi propuse să ia cu el acea „invenție nouă și la modă", camera de filmat. Rezultatele filmării ar fi acoperit măcar în parte, costul expediției. Flaherty privește unealta cu curiozitate, ia timp de trei săptămîni lecții cu un operator de film — atît dura pe atunci învățămîntul cinematografic, trei săptămîni! — și în vara lui 1913 se întoarce în nord.

„Nu știam nimic despre filme!" — avea să recunoască el. Îmbarcat pe o navă de cercetări, Flaherty, transporta material de construcție pentru tabăra de iernat, provizii pentru opt oameni și, undeva într-un ungher uitat al corăbiei, bobinele de peliculă care aveau să-i schimbe destinul... A fost, dealtfel, o expediție neobișnuit de grea, cu multe momente de risc și cu fel de fel de ghinioane. Prins între ghețuri, vasul a fost strivit și transformat în lemne de foc. Distrusă a fost și șalupa expediției. S-a muncit cu desperarea pe care numai instinctul de conservare o poate da, divertismentul cinematografierii căzînd de la sine pe cel din urmă plan. În timpul pauzelor mai liniștite, în care n-aveau program de cercetare, a filmat cîțiva eschimoși în locuințele lor. Din toată „recolta" de peliculă impresionată, mai interesante le păreau, totuși, episoadele filmate cu prilejul unei vînători pe o mică insulă la vreo 150 km de tabără. Secvența aceasta dinamică și scenele luptei corăbiei cu ghețurile erau socotite de către Flaherthy momentele de atracție ale filmului său.

...Și iată, totul în zadar: 25 000 de metri de negativ distruși, 17 ore de proiecție de nerecuperat, dintr-o simplă neglijență care ar fi putut să-l coste și viața! Accidentul se petrecuse în miezul verii lui 1914. Bob o chemase, în sfîrșit, pe Frances alături de el, crezînd că venise timpul să întemeieze o familie, și pentru cei doi tineri incendiul trebuie să fi constituit o lovitură cu atît mai serioasă. E drept că soților Flaherty le mai rămăsese intactă singura copie pozitivă a mate-

rialului, pe care exploratorul o expediase Universității Harvard, în vederea unei proiecții. O arătă unor cunoscuți, o prezentă societății geografice americane și analizînd reacțiile spectatorilor, Flaherty descoperi că pelicula nici nu-l mai satisfăcea. Îi părea acum banală, incoerentă. Spectatorii se însuflețeau mai curînd în fața secvențelor „palpitante" care înfățișau peripețiile navigatorilor prinși între ghețuri, decît la vederea modului de viață al oamenilor Nordului.

Flaherty își dorise un film în care să descrie lumii civilizate sufletul eschimos, în care să ridice problema sălbăticiei cu totul altfel decît se aștepta publicul său. Orgolioasa civilizație fusese tocmai atunci aruncată, brusc, în marasmul războiului. De sub mînuși elegante și jobene, de sub rafinamente și ipocrizii, ieșiseră brusc la iveală ororile cumplite ale baionetei, brandului și iperitei. Într-o lume în care mijloacele de subzistență se procurau incomparabil mai ușor decît în Arctica, popoare întregi fuseseră aruncate unele împotriva altora într-un odios război de reîmpărțire a posesiunilor. Acestei civilizații ar fi dorit Flaherty să-i descrie un alt război, incomparabil mai nobil și mai omenos, pe care-l purtau cotidian, cu natura, primitivii eschimoși, cei care-și spuneau singuri „mîncătorii de carne crudă".

Cine a aprins, în definitiv, pasiunea de cineast a lui Robert Flaherty? Profesioniștii ecranului se formează astăzi în săli de proiecție și cinemateci, acolo trăiesc ei revelația unui nou mod de exprimare. Nu era, nici nu putea fi acesta drumul lui Flaherty spre arta filmului. La apariția cinematografului împlinea 12 ani și pornea, alături de tatăl său, în prima expediție. Acest episod îi lăsase cele mai vii imagini ale adolescenței, a fost „filmul" său de aventuri. Altminteri, în memoriile sale nu se referă nicăieri la momentul descoperirii cinematografului, nici măcar în calitate de spectator. Probabil că primele pelicule le va fi urmărit ca student, cu seninătatea intelectualului inițiat în progresele opticii, trecînd cu un zîmbet superior peste primitivele fotografii animate, fără să bănuie vreun moment cît de esențială avea să fie în viața sa această întîlnire.

Cînd Mackenzie i-a pus pentru prima oară în mînă cutia aparatului de filmat, i-a descoperit singur posibilitățile scrutînd prin vizor. Dar necesitatea de a se exprima prin intermediul fotografiei animate n-a trăit-o decît mai tîrziu, cînd și-a dat seama că ea l-ar putea ajuta să vorbească lumii despre eschimoși. „Unica mea rațiune de a face film — îi mărturisea lui Frances — stă în marea mea admirație față de ei". Își iubea cu frenezie subiectul; ceea ce nu cunoștea încă suficient era numai unealta, modalitatea de expresie. Luînd între degete cutia magică, spunea: — „Am început s-o explorez, dar n-am învățat încă s-o revelez". Cinematograful încetase, însă, să fie pentru Flaherty un expedient, o activitate bună pentru „ferestrele" programului de cercetare, el devenise finalitatea centrală a întregii sale existențe. Căutătorul de comori, exploratorul de pînă mai ieri, se transformase în cineast!

PUBLICITATEA CASEI „REVILLON"...

Un cineast... care nu găsea angajament! Nu găsea pe cineva care să-i mai finanțeze o nouă expediție arctică, pentru a aduce de acolo nu minereu metalifer, ci caratele adevărului uman. Era război, lumea era absorbită de griji și obsedată de ideea de a trăi din plin că... „nu se știe!" Cine să se mai intereseze de expediții cinematografice?

I-a fost dat lui Flaherty să aștepte îndelung prilejul reîntoarcerii în alba țară a lui Baffin. Momentul acesta avea să vină abia la capătul războiului, cînd Robert Flaherty, l-a cunoscut cu totul întîmplător pe căpitanul Thierry Mallet, reprezentant al casei de blănuri pariziene „Revillon". Aceasta arendase și ea o imensă suprafață dincolo de golful Hudson, ambiționînd să submineze monopolul companiei britanice. Din vorbă în vorbă, lui Mallet i-a venit ideea unui prospect cinematografic pentru uzul clientelei firmei pariziene, în care să se vadă cum sînt obținute blă-

nurile elegantelor mantouri care făceau gloria firmei „Revillon". Căpitanul Mallet se oferea să finanțeze, din fondurile de publicitate ale firmei, un documentar de vînătoare pe genericul căruia să stea scris: „Film turnat pe teritoriile de vînătoare ale casei « Revillon »". Resemnat, Flaherty a acceptat acest contract care altuia i-ar fi putut părea umilitor. Fie și reclamă pentru mantouri, dacă ea îi permitea să revină în nord cu camera sa de luat vederi.

Porni, deci, în primăvara lui 1919, și drumul întreprins în canoe și bărci cu pînze îi luă două luni încheiate. Ducea de astă dată cu el nu numai peliculă, ci și chimicale pentru developat, împreună cu o adevărată instalație de copiat. Timp de cîteva săptămîni făcuse practică într-unul din laboratoarele Eastmann, instruindu-se în prelucrarea peliculei. Avînd astfel posibilitatea să prelucreze imediat banda impresionată, își putea îndrepta erorile pe loc, repetînd la nevoie o scenă ratată. După o scurtă escală la birourile „Revillon" de la capul Dufferin, își continuă drumul spre Port Harisson, în nord-estul Golfului Hudson unde își stabili cartierul general.

N-avea scenariu, n-avea nici cel mai elementar plan al filmărilor. A început prin a-și căuta eroii. A aflat că cel mai vestit vînător al locurilor, cel mai iscusit și mai de neînfrînt era Nanuk. „Nanuk" înseamnă pe limba eschimoșilor „urs alb", regele neîncoronat al ghețurilor, căruia nimic nu-i poate sta împotrivă. Poate numele, poate faima curajosului vînător i-au atras atenția. L-a invitat la el și, într-o dimineață, Nanuk cu soția, copiii, cîțiva tovarăși de vînătoare și cei 25 de cîini ai lor i-au trecut pragul. Ce dorea de la ei „kablunak", „omul cel alb?" Zadarnic a încercat Flaherty să le explice.

„Cînd le-am spus că doream să fac cu ei un film, fotografii care să se miște, au izbucnit în rîs. Eschimoșii mei habar n-aveau nici ce-i o fotografie. I-am fotografiat atunci pe cîțiva și le-am arătat, apoi, imaginile. Le-au privit pe dos... A trebuit să-i duc la oglinda din coliba mea, să-i las să se privească pe rînd și să le țin fotografiile lipite de obraz. Abia atunci au zîmbit fericiți. Înțeleseseră..."[3]

Înțeleseseră ce înseamnă o fotografie, nu și ce înseamnă un film. Totuși, cu „vrăjitoria" sa, *kablunak*, omul alb, li se impusese. „Actorii" erau acum gata la orice. Trebuia numai să li se spună ce să facă. Atunci Flaherty i-a întrebat dacă știu cumva un loc cu vînat sigur. Exista un asemenea loc, lîngă țărmul sudic al golfului: Insula Morselor. Înconjurată totdeauna de valuri agitate, insula era aproape inabordabilă vara, pentru că talazurile puneau în primejdie caiacele ușoare ale eschimoșilor. „Dar — adăugă Nanuk pe gînduri — am putea încerca cu barca lui *Kablunak*..."

A doua zi, în zori, făcură încercarea! Deși barca lui Flaherty era într-adevăr mai solidă decît caiacele băștinașilor, fură siliți să aștepte ancorați, ca furia apelor să se domolească. După trei zile, vîntul își schimbă direcția suflînd acum spre mal. Către apus, îi chema o umbră cenușie: uscatul. Dintr-o dată Nanuk ridică brațul: zărise turma!...

Întinse pe stîncile negre, patinate de valuri, zăceau o ceată numeroasă de morse, inerte mase de osînză. Fără zgomot, eschimoșii vîsleau în sensul vîntului. În cea mai încordată tăcere traseră la mal, și Nanuk porni de unul singur spre turmă. Se întoarse cufundat pînă la brîu în apa rece, cu vestea că animalele erau adormite, deci, puteau începe vînătoarea. Lăsarea întunericului îi favoriza, și prada putea fi mai bogată ca oricînd. Dar „ochiul vrăjitoresc" din cutia omului alb nu era învățat cu întunericul. „Mie nu-mi trebuie un film care să arate o morsă ucisă, ci cum o omori tu, Nanuk!" — i-a explicat Flaherty. Înțelegător față de imperfecțiunile tehnicii cinematografice, vînătorul l-a asigurat că „nici un harpon nu se va mișca pînă ce *kablunak* nu va da semnalul de începere"[4].

Așteptară, așadar, dimineața. Înfiorați de frig, fiindcă n-au îndrăznit să aprindă un foc ca nu cumva morsele să-i simtă în preajmă,au cinat frugal, ațipind sporadic. După cîteva ore, în alba dimineață arctică, deslușiră douăzeci de trupuri

inerte. Se apropiară tiptil de ele, purtînd în mîini bobinele de film alături de harpoane. Turma continua să zacă adormită; doar doi masculi puternici, de caraulă, își ridicau din timp în timp capetele, rotindu-le în jur, adulmecînd printre fornăituri și grohăituri, pentru a le prăbuși din nou, apoi, în somnul lor „de gheață." Vînătorii își pregăteau, febril, atacul. Adăpostit după o stîncă uriașă, Flaherty își încărca aparatul, în vreme ce Nanuk își fixa de aceeași stîncă capătul unui odgon puternic de care își ancorase harponul.

Porni spre morse derulînd cu grijă funia, pas cu pas. În clipele lungi în care morsele își roteau capul, încremenea în nemișcare, apoi continua să înainteze, profitînd de fiecare picotire a animalelor de veghe. Flaherty avea impresia că s-au scurs ceasuri întregi pînă să-l vadă, în sfîrșit, pe vînător ajuns în preajma morselor. În clipa aceea, îngheță! Surprins în mișcare de unul dintre animale care-l fixa cu o privire tîmpă, Nanuk nu-și pierdu însă cumpătul. El începu să-și legene capul încolo și încoace în deplin sincronism cu mîhnita legănare a animalului. Dezmeticit un moment, masculul se rostogoli pe spate. Nanuk îl urmă și el într-o grotescă rostogolire. Dintr-o dată morsa se liniști și își înclină capul în ațipirea-i fatală. Numai la doi-trei metri de animal, Nanuk întoarse întrebător privirea spre *kablunak* și acesta îi dădu semnalul. Fulgerător — Flaherty nici nu mai avu timp să surprindă prin vizor fandarea vînătorului — harponul izbi în animal. Douăzeci de boturi pocite se înălțară dintr-o dată și, cu o iuțeală greu de bănuit, morsele se rostogoliră în apă, făcînd-o să spumege, în vreme ce întreg văzduhul se cutremura de geamătul lor.

Dar Flaherty filma...

Filma lupta pentru capturarea animalului cu forță de elefant, căruia îi sărise în ajutor un al doilea mascul. Filma lanțul eschimoșilor care trăgeau îndărătnic de odgon, remorcați în apă de uriașul animal. Filma patetica încleștare dintre instinctul de conservare al morsei și mistuitoarea

foame a omului arctic. Filma momentul victorios în care, abandonîndu-se, masa cenușie de carne fu trasă anevoie pe bancul de nisip. N-a ocolit nici un detaliu, nici măcar scena feroce în care Nanuk, în sfîrșit stăpîn pe prada sa, s-a repezit cu cuțitul în spinarea animalului ca să înfulece o halcă de carne roșie, aburindă, lingîndu-și apoi, cu poftă, cuțitul însîngerat.

„*Seara* — istorisește Flaherty — *întreaga mea provizie de peliculă era epuizată. Barca, în schimb, era acum plină de carne, grăsime și fildeș. Atîta noroc la vînătoare n-avusese Nanuk niciodată, pînă atunci ...*"

Se întorceau acasă victorioși, atît vînătorul de morse, cît și cel de imagini. În vîltoarea luptei, aparatele alunecaseră în apă, trebuiau demontate, uscate. Eschimoșii au învățat să îndeplinească asemenea operații foarte repede. Singurul lucru pe care continuau să-l ignore era sensul tuturor eforturilor lor: la ce servea, în definitiv, obiectul pe care-l montau și-l demontau? Nu văzuseră în viața lor un film. Trebuiau, odată pentru totdeauna, să-l vadă!...

„KABLUNAK" ȘI „LANTERNA MAGICĂ"

A treia zi după vînătoare, în fața factoriei se îmbulzeau „actorii" secvenței vînătorii și familiile lor, de la cei mai mici pînă la bătrînii taberei. În sala mare a factoriei fusese întinsă o pînză albă, și cînd lumina s-a stins, proiectorul a revărsat, deasupra capetelor celor de față, conturul unor siluete. Încă mai domnea tăcerea. Nedumeriți, nu înțelegeau ce trebuie să distingă în nebuloasa de umbră și lumină de pe ecran. Într-un colț, unul îndrăzni să murmure: „N-o fi Nanuk"? În sală, protagonistul își zîmbi în barbă, mîndru de sine. Un timp domni larma, strigau, chicoteau cu toții. Apoi liniștea încordată se așternu din nou. Buimăciți, eschimoșii ba întorceau capul urmărind fanta de lumină a proiectorului, ba se apropiau să-l privească pe Nanuk cel din sală, el însuși acum mai uimit decît toți. Acolo, pe cearșaf, în spatele siluetei sale se mai vedea

ceva... ceva care mișca... — „*Iwiuk*“ — lansă un spectator strigătul de luptă al vînătorii. — „*O morsă!*“ De parcă l-ar fi auzit, silueta vînătorului de pe ecran țîșni cu harponul în mînă. Publicul fremăta nervos: — „*Să nimerești!*“ — îl încurajau. Răspunzîndu-le parcă, Nanuk cel de pe ecran aruncă arma, și morsa se rostogoli în apele învolburate. Și în vreme ce pe ecran alte siluete trag de odgon și se încinge lupta, în sală s-a dezlănțuit parcă furtuna. — „*Ține!*“ — încurajează bărbații. — „*Nu te lăsa!*“ — strigă ascuțit femeile. — „*Trage tare!*“ — chițăie pînă și copiii. Nanuk și ceilalți vînători de pe pînză răspund parcă îndemnurilor, deși se vede limpede că ostenesc, brațele aproape că li se frîng, n-or să mai reziste mult. — „*Proptește-te bine!*“, îndeamnă cei din sală, cînd picioarele vînătorului alunecă, cedează terenul. Și tumultul mai domnește încă multă vreme în factorie, deși odgonul cedează brusc și siluetele încep să tragă morsa, centimetru cu centimetru, către mal...

Acum aflaseră despre ce era vorba. Filmarea tot vînătoare era, la asta se pricepeau cu toții, erau cu toții iscusiți. Din clipa revelației își dezlănțuiră inițiativa, mai mult decît atît, începură să-și dispute privilegiul de a participa la filmări.

— „*Acum trebuie să facem o vînătoare de urși*“ — decise Nanuk. „*Asta-i cea mai mare dintre vînători!*“

Porniră în căutarea unui bîrlog și norocul îi favoriza. Găsiră unul, Nanuk îi degajă intrarea cu cuțitul și cînd, ațîțată de haita cînilor, ursoaica i se aruncă turbată asupră-i, o doborî cu un glonte necruțător. — Dar, opina veșnic nemulțumitul Flaherty, așa, cu arma de foc, episodul nu mai e spectaculos. Nanuk era răbdător, o mai dovedise: „*Crezi că dacă aș fi doborît-o ca părinții mei cu harponul, scena ar fi fost mai reușită? Să mai căutăm, atunci, un bîrlog...*“

Și, porniră iar, cale de sute de kilometri, pe urmele regelui zăpezilor. Cînd, după 55 de zile de periplu pe necuprinsul oceanului înghețat, s-au reîntors la bază, erau mulțumiți că au scăpat cu viață. Nu descoperiseră vreun bîrlog, în

schimb pierduseră cîțiva cîini, răpuși de foame, pe care-i folosiseră ei înșiși drept hrană. Numai că Flaherty n-a mai avut vînătoare de urși pentru filmul său despre eschimoși...

Avea în schimb sumedenie de „actori“, mai ales femeile se întreceau care de care să-i fie vedetă, iscînd uneori chiar fricțiuni și gelozii.

„*O tînără pe care tocmai o filmasem cu copilul ei* — notează Flaherty — *a plecat în toiul lucrului, în ciuda rugăminților și amenințărilor mele. « Puțin îmi pasă ! » — îmi ripostă femeia, cînd îi cerui ca pe viitor să mă scutească de serviciile ei. « Oricum, focile rămîn cea mai bună mîncare din lume »... Cu ajutorul translatorului, am înțeles la ce se referea: de două ori, în două zile consecutive, îi dădusem fiului rivalei ei bomboane, în vreme ce pentru al ei nu avusesem nici o atenție...*“

A fost aceasta una dintre primele lecții de colaborare cu actorul primite de Flaherty. El a înțeles că interpreții trebuie „mînuiți“ totdeauna cu grijă, indiferent dacă joacă de dragul banilor și celebrității sau numai pentru bomboane și fructe...

Scurta vară arctică se încheiase și filmatul în nord devenea o luptă cu înghețul. Rulată pe bobine, pelicula crăpa pur și simplu ca sticla. Fără devotamentul vînătorilor arctici, cineastul n-ar fi mai izbutit nimic. Ei îi purtau pelicula direct pe piele, sub îmbrăcămintea de blană, asigurîndu-i căldura, așa cum, după istovitoarele marșuri, își lipeau de piept picioarele lui *kablunak*, pentru ca acestea să nu degere. Spărgeau stratul de gheață, de peste doi metri, pentru a da de apă pe care o puneau în găleți și o cărau cu sania la baraca lui Flaherty. Acolo degetele eschimoșilor zoreau să arunce sloiurile formate pe drum; dar smocurile de blană desprinse din veșmintele lor deveneau curînd o problemă la fel de vitală ca sloiurile. După ce filtrau apa, o încălzeau pe plită, apoi porneau din nou, cale de kilometri, să caute cioturi uscate, pentru a înteți focul în anexa construită pentru uscarea peliculei.

O neplăcută surpriză i-a rezervat, din punct de vedere tehnic, operația copierii. Adusese cu el o unealtă englezească primitivă care se fixa

în perete și primea lumină de la un acumulator. Numai că raza acestuia varia în intensitate. Flaherty astupă atunci fereastra, lăsînd doar o fantă prin care pătrundea un fascicol de lumină nu mai mare decît dimensiunea unei fotograme, reglînd intensitatea razei prin filtre de muselină. Lumina zilei înlocui astfel cu succes pe cea electrică, și tot improvizînd astfel, obținu primele copii pozitive ale materialului filmat.

Afară, imensa cupolă a cerului se întuneca din ce în ce mai mult. Aurora boreală își desfășura pe firmament vălurile de argint sclipitor și noaptea arctică devenea stăpîna absolută a ținutului. În adîncul *iglu*-ului său, cineastul urmărea fascinat licărirea de lumină a proiectorului, căutînd în fragmente disparate logica filmului pe care-l presimțea zămislindu-se. Era întocmai ca unul din acei sculptori eschimoși care examinează stăruitor bucata de fildeș, întrebînd-o parcă! „Cine ești? Ce se ascunde în tine?" Așa încerca și el să descopere forma interioară, ascunsă a materialului care i se încredințase, legea sa intrinsecă. De la eschimoși învățase cineastul respectul pentru „voința interioară" a materialului artistic.

Și, treptat, arhitectura viitorului film începu să se contureze. Prima secvență înfățișa aspra ambianță a Nordului. E adevărat că Flaherty sosise aici în „anotimpul bun", dar pînă și în aceste scurte luni de vară, Țara lui Baffin reprezenta un peisaj dezolant, cu o mare numai parțial eliberată de sloiuri, cu solul lipsit de apă, cu malul jos, pustiu și dușmănos, și cu cerul de plumb. Natura va fi primul dintre cele două personaje ale filmului. Cel de-al doilea va fi Omul, Nanuk... Un caiac se strecoară, suplu, printre sloiuri, către mal. Nanuk debarcă dintr-un salt, urmat de băiețașul său cel mai mare și din pîntecul nebănuit al ambarcațiunii continuă să iasă femeia, un al doilea copil, alți membri ai familiei, și surpriza spectatorului e atît de mare încît atunci cînd se mai ivesc și cîțiva cîini efectul este cel al unui gag comic.

Cu aceasta, dialogul dintre cele două personaje principale a și început. Natura dă semne de înviere: o focă dansînd printre sloiuri, pui care sparg crusta ouălor, păsări agitîndu-se în jurul cuiburilor — semnele universale ale primăverii. Pentru Nanuk, primăvara nu înseamnă însă poetică voluptate, ci o dimensiune esențială a existenței sale: vînătoarea. Primăvara, el duce la factorie blănurile cu care casa „Revillon" le va răsfăța pe elegantele Parisului. Aici, pentru prima oară în viață, întîlnește un patefon. Iscodește curios de unde vine muzica și rîde încîntat. Pînă la această secvență, Nanuk a fost, pentru spectator, o apariție neutră, un băștinaș oarecare. Episodul gramofonului este primul în care vietatea înveșmîntată în blănuri se umanizează. În fața aparatului de redat muzica, Nanuk are universalul zîmbet de încîntare al omului care descoperă miracolul tehnic. Direct în reacții, Nanuk încearcă discul cu dinții, ca să-i determine materia. Afară copilul plînge. Îl doare burta! Nanuk îi administrează docil medicamentul pe care i-l întinde proprietarul factoriei. Nu-i refractar la binefacerile civilizației. Dacă-i înapoiat, vina nu este a lui, ci a semenilor săi din metropolă, care pretind că poartă răspunderea istoriei contemporane, dar continuă să-l uite, de unul singur, la capătul lumii. La drept vorbind, nu l-au uitat cu totul. Fac cu el negoț! Îi iau blănurile prețioase, oferindu-i în schimb... cățeі!

Averea lui Nanuk nu în dolari se numără, ci în cîini, iar forța de care dispune se definește nu în cupoane de bursă, ci în atelaje. Numai că, pentru a și le dobîndi, îi trebuie monedă de schimb, vînat și înainte de orice, mijloace de subzistență. Vara, scurta vară arctică, cele două luni de timp frumos sînt hotărîtoare în lupta cu foamea. Zece luni animalele aproape că vor dispare. Și în mod logic se înlănțuie acum în film secvențele care ni-l prezintă pe vînător.

Flaherty montează febril episoadele aventurii în Insula Morselor. Apoi, își arată eroul traversînd agil rîul, de pe un sloi pe altul. Înainte de a păși,

încearcă, prudent, rezistența fiecărui sloi. Lungit deasupra unei copci, cu o mînă întinde sfoara cu momeală, iar cu cealaltă își pregătește universala sa unealtă: harponul. Cu răbdare și îndemînare prinde peștii, cărora, cu un reflex fulgerător, le frînge spinarea între dinți.

Iată-l escaladînd acum munții de gheață. În spate, îl urmează, la mică distanță, sania cu restul familiei. Bărbatul reprezintă avangarda, el face recunoașterea. Din cînd în cînd, comunică printr-un semn, celor care-l urmează, că drumul e liber. Împinge împreună cu cîinii, pe verticala de cristal, săniile. Drumul cel mai scurt între două prăzi: zece mile. Suprafața totală a teritoriului de vînătoare al lui Nanuk este de două ori mai mare decît cea a Marii Britanii — va preciza Flaherty într-un insert laconic. În imensul deșert alb, eschimosul ar pieri dacă n-ar ști cu precizie unde și cum să caute vînatul. Natura îi transmite mesaje pe care a învățat să le înțeleagă. Înaintează tiptil, scurmă o copcă în zăpadă, intră cu totul în ea, rămîn afară doar picioarele care i se zbat grotesc, într-un efort dramatic în esența sa, dar cine se ostenește să mai vadă și esențele? — pînă cînd, într-un tîrziu, se ridică purtîndu-și triumfător trofeul: o vulpe arginte!

În căutarea prăzii, a uitat însă că ziua e pe micșorate și l-a surprins înserarea. Pînă la lăsarea întunericului deplin, a rămas mai puțin de o oră. Va trebui să pregătească iute un adăpost pentru înnoptat. În jur, nimic altceva decît imensa pustietate albă. Nanuk taie un cub de zăpadă cu lama de os a cuțitului său. Își linge tacticos cuțitul și mai taie unul. Și încă unul. Sînt primele cărămizi pe care femeia le stivuiește conștiincios. Pe cînd părinții au început construcția adăpostului, cei mici se joacă cu sania. Mama lucrează rapid și pe semne că puiul pe care-l poartă și acum în gluga de piele atîrnată de spate va fi făcut vreo șotie, fiindcă femeia rîde și-l sărută drăgăstos. Treptat, casa s-a ridicat cu acoperiș cu tot. Nanuk a fost închis însă în spatele zidurilor. Va ieși curînd prin ușa pe care și-o

croiește singur, străpungînd gheața. Din afară, spectatorul îi vede doar lama care închipuie un dreptunghi, după care, prin spărtură se ivește însuși constructorul. Rîde aparatului, cu mîndria lucrului bine ticluit. Deși, încă nu e satisfăcut întru totul... Izbește în gheață smulgînd oglinzii apei un fragment pe care-l fixează drept geam mat, în fața căruia un alt bloc de zăpadă va reflecta razele soarelui direct în fereastră. Cîte meserii mai are „primitivul": vînător și pescar, navigator și arhitect, constructor și sculptor. Adună, parcă, în el, chintesența posibilităților umane!

Păcat că Flaherty nu ne-a putut arăta în filmul său cum a fost ridicat în realitate „iglu"-ul lui Nanuk. Încurcătura a pornit de la faptul că cel pe care-l știa construi eschimosul era prea îngust pentru necesitățile cîmpului vizual al aparatului de filmat. Nanuk nu învățase din bătrîni să construiască decît potrivit dimensiunilor tradiționale. Totuși, de dragul amicului său *kablunak*, s-a oferit să încerce a ridica cel mai mare „iglu" din viața sa. Două zile a trudit ajutat de femei și copii. Lucrul părea chiar să iasă din mîna sa dibace cînd, în momentul în care a practicat deschizăturile ferestrelor și ușii, cupola lipsită de rezistență se prăbuși peste Nanuk. — „Nu face nimic! — răspunse constructorul privirilor îngrijorate ale lui Flaherty. Data viitoare va fi mai bine!"

Și-au mai lucrat încă două zile la „marele *iglu*", cu același rezultat. După o nouă prăbușire, Nanuk trimise femeile și copiii la rîu să-i aducă pe sănii vase cu apă, și își ridică zidurile tacticos, înghețîndu-le cu apă pe măsură ce își așeza „cărămizile." Își privea mîndru opera, care de astă dată rezistase. Camera de filmat, însă, nu se arăta nici acum mulțumită pe deplin. Nu se putea filma în interior fiindcă ferestrele nu filtrau destulă lumină. — „Nu-i nimic", a răspuns Nanuk și în fața acestei exigențe, și a înlăturat o jumătate din cupolă...[5]

Dormind sub cerul gol, Nanuk s-a trezit a doua zi de dimineață sub un troian. Așa l-a filmat

Flaherty, aşa apare pe ecran: dezmorţindu-şi picioarele îngheţate, masîndu-le cu zăpadă. Sub blănurile cu care se îmbracă, eschimoşii sînt goi. Singurul care are un tratament mai privilegiat, singurul scutit de baia de zăpadă este pruncul, spălat cu saliva mamei. Şi totuşi, pînă şi această practică animalică este înfăptuită de către mamă cu graţie şi feminitate. Afară, moment pedagogic: într-o clipă de răgaz, Nanuk exersează antrenamentul mîinii şi ochiului fiului său în vîrstă de 7 ani, viitorul vînător al familiei. Sub supravegherea părintelui său, transformat în dascăl, puştiul ţinteşte cu arcul în nişte ursuleţi de zăpadă. E şi joacă, e şi instrucţie. De la omul arctic să înveţe pedagogii ce înseamnă arta îmbinării destinderii cu instruirea! Mulţumit de odraslă, Nanuk îi încălzeşte duios, cu suflarea, mîna îngheţată. Flaherty nu caută niciodată senzaţionalul, dar emoţionează mereu cu ineditul dimensiunii umane. Filmul său nici nu va avea intrigă, va fi un dialog pasionant între înspăimîntătorul Nord ale cărui perfide arme sînt frigul şi foamea — şi omul firav, dezarmat, care primeşte provocarea inamicului şi-l înfrînge, nu o dată, cu forţa inteligenţei sale.

Cineastul îşi va încheia documentarul într-un impetuos crescendo: furtuna de zăpadă, episod de impresionantă condensare filosofică, care-i oferă personajului său o autentică monumentalitate. Ca să-l obţină, n-a pregetat să desfăşoare filmări la 55 de grade sub zero. Numai secvenţa cîinilor care înfruntă furtuna a fost montată din 20 de scene prinse în furtuni de zăpadă diferite. Aici, în această aspră, necruţătoare confruntare îşi află portretul lui Nanuk desăvîrşirea. Încovoiat sub vîntul năprasnic, chinuit de foame, istovit de drum, vînătorul învinge, îşi continuă marşul prin existenţă, destinul — şi imaginea depăşeşte cu mult mediocra fotografie menită să satisfacă setea de senzaţional a spectatorului comun, devenind un adevărat simbol al condiţiei umane.

„ECCE HOMO" Actorul îşi jucase rolul, echipa îşi încheiase filmările, platoul n-avea decît să rămînă, din nou, pustiu. Cu oarecare surprindere la început, Nanuk a observat că nu i se mai solicita nimic. În zadar se tot învîrtea în jurul colibei în care Flaherty îşi monta filmul. *Kablunak* rămînea absorbit de misterioasa sa ocupaţie, refuza invitaţiile la vînătorile pe care Nanuk le presimţea mai reuşite decît oricare dintre cele pe care le filmaseră pînă atunci. Şi, brusc, eschimosul se simţi inutil. La drept vorbind, cui aveau să folosească imaginile pe care le strînseseră prin eforturi comune timp de aprcape doi ani? Cît de nebun putea fi acest om alb dacă îşi dădea atîta osteneală să înscrie pe peliculă lucruri pe care le cunoaşte orice eschimos! La ce bun să transpui în film construcţia unui „iglu" sau o vînătcare de morse?

În timp ce stăteau amîndoi pe mal, pîndind dacă nu se arată cumva în zare vaporul aşteptat, Flaherty încerca să-l consoleze: — *„Vezi cîte pietre sînt pe mal? Atîţia oameni albi îl vor vedea pe Nanuk, îi vor admira vînătorile şi iscusinţa..."* Nanuk ştia însă din experienţa sa de constructor, că nu e posibil să ridici un „iglu" atît de mare încît să cuprindă oameni albi cîte pietre pe ţărm. Bob îl înşela, poate pentru a face mai puţin dureroasă despărţirea. Dar tristeţea lui Nanuk rămînea fără leac, fiindcă vînătorul de imagini îl părăsea, niciodată nu aveau să mai meargă împreună la vînătoare.

> *„De pe puntea vasului* — va scrie Robert Flaherty — *l-am mai zărit o clipă încercînd să ne urmărească cu caiacul său. Apoi a schiţat un şovăielnic gest de adio şi s-a întors, profilîndu-se din ce în ce mai vag pe ceţurile ţărmului pustiu..."* [6]

Clipa inevitabilă se consumase. Kablunak părăsise lumea lui Nanuk.

După pustiul surd al Arcticii, vacarmul cotidian al New Yorkului îl asurzi. Începu goana pentru plasarea filmului. Reprezentanţii caselor distribuitoare „Players Lasky" şi „Paramount", nişte domni morocănoşi şi plini de sine, care ştiau

tot ce place şi, mai ales, ce nu place publicului, l-au refuzat fără ocol: spectatorii nu se mai interesau de viaţa eschimoşilor. Flaherty ştia şi el că documentarele inspirate din viaţa omului arctic nu mai erau o noutate pe ecranele americane, dar credea cu îndărătnicie în destinul filmului său, care trebuia să-şi croiască drum spre public. El încercă să le explice că nu fotografiase un băştinaş oarecare prinzînd peşti, ci un om în războiul său vital cu natura, că realizase o dramă, că înscrisese pe ecran o aventură captivantă, nu un reportaj de duzină. Numai că domnii distribuitori ştiau prea multe ca să-l creadă. Un an mai tîrziu, doar un an, aveau să-l caute ei pe Flaherty, aveau să-l răsfeţe cu oferte. Acum însă, de vreme ce inerţia încă nu le fusese zdruncinată, magnaţii businessului cinematografic erau „incoruptibili" !

Cu chiu cu vai, la insistenţele fraţilor Revillon, ameninţaţi să nu-şi mai vadă reclama în circuitul ecranelor, sucursala americană a firmei „Pathé" admise să împartă, solidar cu firma de blănuri, riscurile unei difuzări. Un autor american, Arthur Calder-Marshall, furnizează în cartea sa, *The innocent Eye* [7], detalii interesante despre drumul lui *Nanuk* spre ecranele new-yorkeze. Sora şefului departamentului publicităţii de la „Pathé" era bună prietenă cu Roxy, atotputernicul director al cinematografului „Capitol", pe atunci cel mai mare din New York. Ea şi-a instruit prietenii cum să se comporte la vizionarea pe care o obţinuse în sala lui Roxy: nu trebuiau să-i adreseze directorului nici o apreciere referitoare la film, doar să şi le „şoptească" în timpul proiecţiei, să-şi „scape" mereu exclamaţiile de satisfacţie, fiindcă Roxy, întotdeauna atent la reacţia publicului, nu lua în seamă nici cea mai convingătoare pledoarie, dacă îi era adresată lui direct. „Complotul" reuşi întocmai. Cînd, după ultima imagine a filmului, s-au aprins luminile, l-au văzut pe director adînc impresionat, bîlbîind cuvinte ca „film epic" şi „capodoperă", pe care le prinsese din şoaptele asistenţei. L-a programat imediat, în completarea spectacolului cu *Băiatul bunicii* al lui Harold

Lloyd. Şi astfel ajunse Nanuk cel neîncrezător pe ecranul celui mai mare „iglu" cinematografic din America. Cine ştie ce ţinuturi îngheţate cutreiera la 11 iunie 1922 vînătorul eschimos, fără să ştie că de atunci mii şi mii de oameni albi îi vor urmări, zilnic, aventurile...

Triumf nu s-ar putea spune că a fost, după premieră. Publicul venea să-l vadă tot pe Lloyd, comicul era în centrul atenţiei; cît despre filmul, de 70 de minute, al lui Robert Flaherty, acesta nu era decît „completarea". Intrau, aşadar, să vadă *Băiatul bunicii*, dar — ciudat lucru ! — la ieşire vorbeau numai despre *Nanuk*... Robert E. Sherwood, viitorul dramaturg american, scria următoarele, într-un articol-bilanţ consacrat stagiunii cinematografice 1922—1923:

> *„Puţine surprize au fost în stagiunea cinematografică trecută, puţine stele lansate şi puţini regizori cu reputaţie stabilită. « Nanuk » e singura excepţie demnă de a fi amintită. A luat naştere din surse necunoscute pînă acum, căci cine a mai auzit, în lumea filmului, de producătorul ... Revillon ! Dar e cu totul original ca formă de expresie. Au existat şi pînă acum filme de călătorie foarte bune, cu scene senzaţionale, dar între ele unul singur merită a fi numit « mare »: acesta este « Nanuk eschimosul ». Practic, filmul se înalţă solitar, prefigurînd el însuşi un gen cinematografic. Nu poate fi închipuită o listă cuprinzînd cele mai bune filme ale anului în curs sau chiar ale anilor reprezentînd scurta istorie a cinematografului, din cuprinsul căreia să lipsească « Nanuk ». O listă fără filmul lui Flaherty ar fi incompletă ... Avem de-a face cu o dramă care produce o impresie mult mai puternică decît toate celelalte născocite, pentru că este a d e v ă r a t ă. « Nanuk » nu e un aventurier jucînd un rol pe care-l dai uitării de îndată ce interpretul şi-a şters machiajul. Este el însuşi, eschimosul care luptă pentru a supravieţui. Nordul nu e produsul mecanic al unor maşini care stîrnesc vîrtejuri de vînt şi împrăştie zăpezi de confetti. Este Nordul adevărat, crud şi cu o uriaşă forţă..."* [8]

Cînd au apărut aceste însufleţite rînduri, filmul lui Flaherty constituia deja un mare succes de public. La „Capitol", Roxy realizase o sumă imensă, fără precedent în analele genului documentar. Alţi directori de cinematograf se întreceau să solicite pelicula cu vedeta arctică, ce părea să-i concureze pe Douglas Fairbanks şi pe Harold

Lloyd. La Londra, Nanuk şi-a demonstrat iscusinţa timp de o jumătate de an neîntrerupt şi tot atîta a petrecut şi la Paris; în triumfalul său turneu prin Europa, realizase succese surprinzătoare şi la Roma şi Berlin.

„*Filmul respira viaţa adevărată, fără contrafacere*, notează istoricul vest-german Enno Patalas. *Decorul rafinat al Hollywoodului, jocul afectat al interpreţilor săi, ficţiunea scenariilor nu mai erau întîlnite. Furtuna de zăpadă, foamea, istovirea omului singuratic care luptă împotriva naturii cu armele sale cele mai primitive erau cu totul autentice. Pentru prima oară nu se juca, ci se trăia în faţa aparatului. Cu «Nanuk»* — conchide Patalas — *se năştea filmul documentar modern.*" [9]

Semnificînd o naştere, *Nanuk* a fost totuşi marcat şi de un acord tragic. La ora marelui succes, bravul Nanuk încetase să fie. Sfîrşise bărbăteşte, aşa cum o fac în legendele arctice adevăraţii eschimoşi, sfîrşise luptînd pînă la ultima svîcnire în încleştarea cu Nordul. Aventurîndu-se la vînătoare prea departe de „iglu"-ul său, surprins de perfida furtună de zăpadă, nu a mai putut răzbate pînă la coastă. Pierise de foame şi frig, undeva, printre gheţuri. Părea că Arctica triumfase în duelul său cu omul. Dar faptul divers al morţii eschimosului surprins de furtună a căpătat o amploare pe care n-ar fi prevăzut-o nimeni. Ziarele din toată lumea au publicat ştirea în pagina I-a, ea a trezit emoţie nu numai în Statele Unite şi Canada, dar şi pe tărîmuri mult mai îndepărtate, în Japonia şi Australia. Viteazul vînător arctic murise, imaginea sa continua să pîlpîie însă pe ecran, adeverind în conştiinţa umanităţii realitatea aspră a luptei pentru existenţă. Nanuk pierise,... dar, paradoxal, exista mai intens decît oricînd în trecut! Numele său aspru, ciudat, colinda popoarele şi limbile. În inima Europei, copiii cereau îngheţata *Nanuk*, iar în Malaya, acelaşi Nanuk se împămîntenise ca un cuvînt nou semnificînd „om puternic şi viteaz".

În 1964, Frances Flaherty istorisea cît de emoţionată a fost cînd doi cineaşti vestgermani i-au comunicat că în ţara lor *Nanuk* continua să

atragă spectatori. „I-am întrebat: Cum se face că un film atît de simplu poate fi reprezentat patruzeci de ani fără întrerupere?" Unul dintre ei mi-a răspuns spontan: „Asta pentru că ne regăsim în oamenii de pe ecran! Ne recunoaştem în ei..." [10]

Era anul 1964, an în care documentaristul italian Ugo Jacopetti îşi lansa cu un răsunător scandal filmul intitulat: *Mondo Cane*. Pentru filmările acestuia, Jacopetti şi echipa sa cutreieraseră patru continente, din deşerturile cele mai înapoiate ale Africii pînă în aglomerările marilor oraşe din Statele Unite. Jacopetti cotrobăia prin ungherele mapamondului, căutînd tot ceea ce putea să convingă publicul despre caracterul odios al fiinţei umane. Animalitatea, ritualurile cele mai detestabile, faptele cele mai respingătoare — iată obiectivul pe care-l viza pretutindeni operatorul filmului, Paolo Cavara. Acolo unde realitatea i se împotrivea, autorul lui *Mondo Cane* n-a ezitat să falsifice faptele, să monteze scene dezgustătoare care nu reprezentau decît produsele morbidei sale fantezii, ca acel pervers „concert de palme" ce constituia paroxismul delirant al filmului. Operatorul Paolo Cavara a denunţat ulterior metoda „maestrului" său într-un pamflet cinematografic pe care l-a denumit *Ochiul sălbatic* şi în care-l definea pe Jacopetti ca pe un „lamentabil instrument al minciunii". Jacopetti nu fusese un Columb al cinematografului comercial, nu descoperise el, primul, cît este de rentabil pitorescul animalităţii. Experienţa aceasta o avea cinematograful încă de pe vremea lui Flaherty şi poate că secretul longevităţii lui *Nanuk* stă tocmai în faptul că pînă şi în omul primitiv marele clasic a ştiut să întrevadă şi să ne dezvăluie umanitatea.

Umanitatea pe care în anii '60 *Mondo Cane* o ultragia, punînd-o sub semnul întrebării, avea un nepieritor monument în „primul şi cel mai mare documentar al tuturor epocilor cinematografului" — aşa cum a fost clasat *Nanuk* la referendumul organizat printre criticii de film din toată lumea,

prezenți în același an 1964 la Festivalul de la Mannheim.

„Ne recunoaștem în Nanuk" — acesta este paradoxalul sentiment pe care-l trezește filmul. Ne recunoaștem noi, generația celor care au pășit pe Lună și au îmblînzit atomul, ne recunoaștem în „mîncătorul de carne crudă" noi, oamenii secolului rachetelor și sateliților, ne recunoaștem nu numai copilăria speciei, dar și eterna, neostoita năzuință de a supune natura, năzuință pe care n-au izbutit s-o înăbușe nici repetatele înfrîngeri, nici scepticismul, nici oboseala.

Și, dintr-o dată, privit în această lumină, *Nanuk* încetează să mai fie un documentar, fie el și „cel mai bun", „cel mai mare", „cel mai frumos" etc.; el devine un *simbol*. Figura vînătorului eschimos, de neuitat pentru toți cei care au văzut filmul, capătă amploarea acelor sculpturi care au risipit întunericul medieval și pentru care nici un alt titlu nu poate fi mai potrivit decît „ECCE HOMO!". Iată Omul! — ultragiat, bătut, întemnițat, torturat, mințit, cu chipul răvășit de decepții, suferință și amărăciuni, de uri neputincioase și iubiri trădate, de intemperii și cataclisme, dar înaintînd nestăvilit prin albia zbuciumatei sale istorii, triumfînd peste accidentele inerente condiției sale, prin curajul, prin demnitatea, prin inteligența și spiritualitatea sa de neînvins.

Nanuk? „Ecce Homo"!...

XIV

CEI TREI MUȘCHETARI
(The Three must get there — L'Étroit mousquetaire)
de **Max LINDER** (1883—1925)

S.U.A., 1922. *Scenariul și regia:* Max Linder. *Imaginea:* Max Dupont. *Distribuția:* Max Linder (Linder'tagnan), Clarence Wertz (Athos), Charles Mezzetti (Porthos), Jack Richardson (Aramis), A.J. Cooke (Ludovic XIII), Harry Mann (Buckingham), Sam de Grass (Richelieu), Bull Montana (Părintele Joseph), Jean de Limur (Rockfort), Jobyna Ralston (Constance), Carolina Spike Rankin (Milady), Fred Craven (Bonacieux).

Poate fiindcă-mi place să întrevăd o legătură pe cît de tainică, pe atît de trainică între marile opere ale creatorilor și faptele nemărturisite ale biografiei lor, startul în viață al imbatabilului D'Artagnan din prologul *Mușchetarilor* lui Linder îmi evocă însăși tinerețea cineastului. În pofida cascadei invențiilor comice, descopăr acolo atîta duioșie în despărțirea bătrînului mușchetar în retragere de impetuosul său moștenitor, încît îmi pare a desluși, printre rînduri, imaginea desprinderii de satul natal Caverne a adolescentului Gabriel-Maximilien Leuvielle.

E adevărat că acest Gabriel nu din gentilomii gasconi se trăgea, ci din viță de podgoreni cumsecade din Gironda; dar ca și D'Artagnan din nemuritorul roman al lui Dumas, era pe la 18 ani„ un Don Quijote lipsit de armură". Gasconul pornise, cum bine știm, să cucerească Parisul — Gabriel Leuvielle s-ar fi mulțumit numai cu Bordeaux-ul! După ce luase lecții de dicțiune de la un obscur actor de teatru local ,s-a înscris, împotriva voinței tatălui său, la conservatorul din oraș, pe care doi ani mai tîrziu era nevoit să-l și părăsească, din pricina unui excesiv de dur schimb de vederi cu

un profesor. Protectorul „mușchetarului", actorul Adrien Caillard, fostul său profesor de dicțiune, îl recomandă atunci directorului Teatrului de Artă, și iată-l pe recalcitrantul ucenic al Thaliei interpretînd roluri din repertoriul clasic: Molière, Beaumarchais etc. În 1904, cînd, împlinea 19 ani, ca și D'Artagnan, pornea să cucerească Parisul, înarmat cu o scrisoare de recomandare către Leloin, directorul conservatorului. Arma era, se vede, ineficace, pentru că după ce i-a ascultat păsul și a parcurs recomandarea, directorul i-ar fi răspuns:

— „Dumneata, domnule, ai jucat într-un teatru adevărat Molière, Beaumarchais și Rostand. Te apropii de 21 de ani. Galoanele de cabotin ți le-ai dobîndit. Fă loc celor tineri!..."

Chiar dacă directorul n-a fost chiar atît de crud cum o spune legenda, faptele — stabilite de Jean Mitry — arată că porțile conservatorului i-au rămas închise, deși intrepidul Gabriel-Maximilien le-a luat cu asalt trei ani la rînd [1]. În cele din urmă, s-a resemnat căutîndu-și, pragmatic, un angajament în teatru. Spre norocul său, la Teatrul „Ambigu" un actor fusese chemat în armată și i s-a propus să-i ia locul. Regizorul i-a dat cîteva sumare indicații asupra rolului său de căpitan de vas: — „Stai pe practicabil, faci gesturi energice și, cu o voce care domină talazurile, dirijezi manevra..." Părea simplu și, în culmea bucuriei, Linder s-a îndreptat spre cabina actorilor. A povestit mai tîrziu:

„Uitasem — vai! — un lucru: să probez costumul celui pe care trebuia să-l înlocuiesc. Căci actorul nu era dotat doar cu voce de stentor, ci și cu o statură de doi metri înălțime. Am plonjat în pantalonul său și am fost înghițit de vestă. Nu-mi mai zăream nici mîinile nici picioarele, poalele vestonului îmi atingeau genunchii, iar cureaua pantalonilor mi-ajungea la subsuori. « Descurcă-te cum știi! » — îmi spusese regizorul. « În zece minute, să-mi fii, însă, în scenă! » Unei garderobiere i s-a făcut milă de mine și mi-a confecționat, iute, manșete false. Timpul ne presa! Cum schimbarea de decor se executa pe întuneric, am fost împins pe practicabilul care închipuia puntea de comandă, după ce mi-au trîntit pe cap o cască clăpăugă, căzută mai jos de urechi. Cînd s-a făcut lumină, eram atît de caraghios, încît toți cei care se aflau în scenă au fost cuprinși de un rîs de nestăpînit. Eu ... mă bîlbîiam ..."

Sigur că după un debut atît de nefericit, cariera tînărului actor la „Ambigu" nu se putea prelungi. În 1906, juca la „Varietés", unde șef al figurației era un anume Lucien Nonguet, care făcea și pe regizorul pentru casa „Pathé". Nonguet recruta amatori de cinema. Nu i-a fost dificil să-l convingă și pe noul venit să-l urmeze la studioul de la Vincennes, unde putea primi 20 de franci pe zi, în vreme ce de la teatru ridica doar 150 pe lună.

„Primul meu film, *Cea dintîi întîlnire a unui licean*, m-a costat mai mult decît am cîștigat — își amintea Linder, mai tîrziu. Mi-am strivit jobenul și mi-am pierdut butonii de aur. Apoi am turnat *Prima țigară a unui licean* și *Debutul unui patinator*. Atunci mi-am luat numele de Max Linder..." Evenimentul se petrecea în 1907, cînd vedeta comică a casei „Pathé" era André Deed, adus în studio din arena circului, mai curînd acrobat decît actor. Linder ezita în definirea tipului său comic, căutînd soluții diferite. Mai degrabă scund, în ciuda tocurilor înalte pe care obișnuia să le poarte, cu trăsăturile încă lipsite de maturitate, era menținut în rolul gimnazistului din primele sale filme. E drept că încercase și roluri de compoziție: cu o perucă căruntă și cu ochelari contura în *Duelul domnului miop* rolul unui bătrînel șugubăț. Pînă la urmă, își fixă, însă, alegerea asupra unui „dandy", tip care corespundea naturii sale: scund, dar simpatic, șiret, descurcăreț, „băiat bun", de o eleganță impecabilă, celibatar îndîrjit, dar pregătit oricînd pentru o aventură galantă.

„A fost — spune Henri Fescourt — *primul comic care a avut ideea de a impune cinematografului un tip, așa cum erau în teatru Arlechin sau Pierrot, personaje prezentînd nu numai caractere exterioare invariabile, ci și o psihologie constantă."* [2]

Producea săptămînal o comedie de 150—300 de metri, fiindcă fiecare program al casei „Pathé" cuprindea obligatoriu și cîte un „Max". Scria o parte din scenarii, le regiza și — evident — le juca, fiind retribuit „la metru". Tehnica vremii nu punea probleme: fiecare scenă era trasă o singură dată și dintr-o bucată. Pelicula se proiecta, în general, așa cum ieșise din aparat, evident după pozitivare. Doar planurile mai trebuiau dispuse cap la cap. Max improviza cu o ușurință nemaipomenită! Dmitri Tiomkin, celebru compozitor american de origine rusă, care l-a urmărit evoluînd pe scenă, înainte de primul război mondial, la Moscova, acompaniindu-i la pian un șir de spectacole de music-hall, își amintea că „... *nicicodată nu i se întîmpla să joace același număr de două ori la fel. Îl supravegheam și-l ascultam, nereușind mereu să prevăd ce avea să facă...*" [3]

Improviza, dar în tipare bine determinate. Provenind din vodevilul francez, personajul său evolua într-o lume ideală de rentieri, fără griji, prin care trecea senin, politicos și surîzător, cucerind prin suplețea și felul său discret de a ocoli ridicolul. Spre deosebire de predecesorii săi, Max constată curînd că, pentru a deveni perceptibile în film, elementele jocului trebuie să fie nu îngroșate, ci puse în valoare. În locul gesturilor confuze, excesive și precipitate, caracteristice comediei de pînă atunci, Linder propunea detaliul, cultiva nuanțele acolo unde pînă atunci domnise învălmășeala, și impunea maliția în detrimentul bufonadei.

Către sfîrșitul anului 1910, candidatul respins de conservatoare devenise celebru. Toate zidurile Parisului erau acoperite cu fotografia lui sub inscripția: „*M-ai văzut la Olympia?*" Cînd un început de peritonită i-a pus viața în primejdie, a fost nevoie ca mulțimea admiratorilor să fie calmată printr-un reportaj cinematografiat: *Max în familie.* Deși învinsă, boala îi va lăsa o sănătate mereu fragilă. Revenit în studio, în vara lui 1911, își transfigura comic experiența de bolnav în *Max și vinul de Quinquina.* Produs în iunie,

filmul rulă la București, în iarnă, cînd cititorii puteau găsi în „Rampa" (la 16 dec.) următorul rezumat:

> *„Sleit de o lungă boală, Max se duce să consulte un medic care-i prescrie să ia în fiecare seară un pahar de Bordeaux de Quinquina. Max trimite pe servitoare să-i aducă un pahar, aceasta i-l aduce într-adevăr, dar de o mărime neobișnuită, și în fața lui convalescentul are cîteva îndoieli. E convins, de îndată ce servitoarea îi arată și inscripția de pe pahar: « Souvenir de Bordeaux ». Bolnavul golește deci conținutul sticlei în enormul vas și-l bea fără să clipească. Simțindu-se cam amețit, vrea să ia un taxi. Dar cînd urcă în el, un alt domn deschide portiera opusă. Care din ei va ceda?..."*

Intriga continua cu o sumedenie de încurcături hazlii, derivînd toate din faptul că rivalul din taxi îi întinsese marțial cartea de vizită pe care scria „comisar de poliție". Max își vedea de drum în starea de euforie pe care i-o asigurase miraculosul vin, întîlnea în cale tot felul de obstacole pe care le înlătura prezentînd cartea de vizită a comisarului, fiind, în cele din urmă, condus acasă, cu cel mai mare respect, de către agenți.

Georges Sadoul a analizat decupajul acestei comedii, demonstrînd simplicitatea tehnicii lui Max Linder. Reproducem din analiza sa:

> „— *plan american:* la medic, bolnavului Max i se prescrie cîte un pahar de Quinquina.
> — *Plan general:* acasă, Max a revenit cu sticla și solicită un pahar.
> — *Grosplan:* Max îl bea cu paiul.
> — *Plan general:* stare de euforie.
> — *Plan mediu:* pe stradă, cheamă un taxi.
> Ca regulă: planul general era utilizat cînd în scenă se aflau mai multe persoane, planul mediu sau american cînd erau numai două, grosplanurile — rare — atunci cînd interveneau detalii sau jocuri particulare de fizionomie. Aceeași tehnică o va învăța Chaplin de la Mack Sennett și-i va rămîne fidel de-a lungul întregii epoci mute ..." [4]

De reținut, deci, că Linder nu acorda mare atenție tehnicii cinematografice, totul depinzînd la el de joc și de acțiune, de gaguri și simț comic. Totuși, fie și în limita acestor coordonate, cineastul

realizează în numai cîţiva ani progrese sensibile în concepţia sa despre comic. Dacă, de pildă, în *Max aeronaut* (film din 1910, existent şi la A.N.F. — Bucureşti) personalitatea protagonistului rămîne aproape anonimă, sursa rîsului provenind exclusiv din distrugerile provocate de către ancora unui balon, în nacela căruia a nimerit eroul, cu totul alta va fi situaţia, doi ani mai tîrziu, în comedia *Max, boxer din dragoste*. În primul film, natura comicului era mecanică, în centrul obiectivului rămîneau lucrurile, omul se dizolva în gloata urmăritorilor balonului. Dimpotrivă, cel de-al doilea, *Boxer din dragoste*, e o comedie a pantomimei şi nuanţelor: îndrăgostit de fiica unui as al ringului, Max o cere în căsătorie. Dar fata este asaltată de încă trei pretendenţi şi ea nu-l acceptă decît pe cel care o va înfrînge în ring. Max se pregăteşte pentru încercare, antrenîndu-se cu valetul său care, de teamă să nu-şi piardă slujba, se lasă mereu pus în dificultate, astfel încît, încurajat de victorii, Max se prezintă la examen. Fata intră în ring într-o formă frenetică şi, de la primele lovituri, îi trimite la podea pe ceilalţi pretendenţi. Vizibil deconcertat de combativitatea graţioasei campioane, Max înmărmureşte între corzi. Învăţînd totuşi din înfrîngerile ghinioniştilor săi rivali, Max intră în luptă cu aplomb, se apropie de ea în mod primejdios, şi cînd o surprinde fără gardă... depune un sărut pătimaş pe gîtul frumoasei pugiliste, înfiorînd-o. Stacia Napierkowska, actriţă de origine poloneză, care i-a fost multă vreme parteneră, marchează savuros reacţia senzuală a „boxeurei", ridicîndu-şi pasional, palma înmănuşată, nu pentru a lovi, ci pentru a-şi şterge fruntea în flăcări... Repetînd stratagema încă de cîteva ori, Max are satisfacţia să constate că, în termeni sportivi, „ a dispus de adversar".

Ceea ce captivează aici atenţia spectatorului nu mai este o suită arbitrară de gaguri, ci o singură idee comică, admirabil dezvoltată, fertilizată în mare măsură de firescul insolitului. Gagul absurd nu mai era la el un produs rece de laborator, ci o tiflă aruncată, jovial, lipsei de fantezie. În definitiv, temele pe care le aborda nu erau cîtuşi de puţin inedite. Ele par, dimpotrivă, furnizate de refrenele frecvente ale revistelor umoristice de duzină: eterna vînătoare a unei „partide", flirtul, aventura frivolă, cearta casnică, soacra etc. — după cum o atestă şi cele mai multe titluri ale filmografiei sale. Iată cîteva datînd din 1911: *Max îşi caută o logodnică*, *Max se însoară*, *Max ratează o partidă bogată*, *Duelul lui Max*, *Max şi soacră-sa*, *Max îşi reia libertatea* etc. etc. Personajul său devenise insul „bine situat", fără griji prozaice de ordin material, preocupat exclusiv de intrigi mondene şi idile amoroase, produs tipic a ceea ce francezii aveau să numească, cu un amestec de maliţie şi nostalgie: „La belle époque". Probabil că această arie atît de redusă a tematicii comediilor lui ar fi plictisit rapid publicul, dacă Max Linder n-ar fi lăsat asupră-le pecetea fanteziei, eleganţei, viziunii sale atît de originale.

Se afla la apogeul gloriei, cînd izbucni războiul mondial. Sănătatea precară a lui Linder nu rezistă încercărilor grele ale vieţii de front. După ce, pentru a nu cădea în mîinile inamicului, stă o noapte întreagă sub un pod, în apa îngheţată, contractează o pneumonie care îl scoate pentru o vreme din rîndul combatanţilor. Fără îndoială că războiul lui Linder nu era tocmai iadul trăit de milioanele de soldaţi de rînd care înfruntau suferinţa în spitalele de campanie. Cît despre răsfăţatul comic, în sanatoriul de lux din Lausanne, unde fusese internat în 1915, primea vizita unui reprezentant al firmei americane „Essanay", care-i propunea un contract pentru o duzină de filme ce urmau să fie realizate peste Ocean. Atît era de avid de lucru, că începu turnarea primelor imagini încă de pe puntea vaporului. La începutul anului 1917, se afla în faţa noului său destin!...

UN „PUGILAT" ARTISTIC

Probabil că abia în momentul în care debarcă în Lumea Nouă, află Max Linder de existența colegului său Chaplin. Pentru că patronii lui „Essanay" nu-l angajaseră decît ca „antidot"! În ianuarie 1916, nesatisfăcut de clauzele contractului său, Chaplin părăsise compania, emigrînd la „Mutual", iar „Essanay" încerca acum să-i opună o nouă personalitate, capabilă să-l înlocuiască și să-l concureze. Iată și de ce întreaga campanie publicitară dezlănțuită după sosirea lui Linder va fi bazată pe confruntarea dintre celebrul Max și „derizoriul" Charlie. Nu trențărosul vagabond, ci elegantul prinț al comediei franceze va stîrni de-acum înainte buna dispoziție a publicului american, datorită sacrificiilor materiale ale casei „Essanay", pentru care nimic nu e prea scump cînd e vorba de a răspunde dorințelor „onor clientelei".

Mulțumită unei asemenea reclame deșănțate, turneul lui Max apărea ca un fel de meci cu Chaplin, arbitrat de publicul american. Ei bine, din acest „pugilat" artistic în care s-a văzut atras fără voie, Linder va sfîrși K.O. Este destul să spunem că într-o epocă în care Charlot era în plină ascensiune (termina *Emigrantul* și începea *Viață de cîine*), „Essanay" va denunța contractul cu Max după numai trei dintre cele douăsprezece filme plănuite.

De ce o asemenea înfrîngere și încă atît de categorică? Motivele par să fie multiple.

Înainte de toate, rutina producătorilor care-i ceruseră să reproducă tot ceea ce făceau îndeobște comicii americani. Dar originalitatea și farmecul lui Max constau în propriul său stil, format în spiritul vodevilului francez. În „straie de împrumut", actorul se simțea încorsetat, jocul îi devenea rigid, iar fantezia prizonieră.

La impopularitatea lui Linder în America va fi contribuit din plin și tactica publicitară eronată a casei „Essanay". Linder, arbitrul eleganței pariziene, rămînea în ochii spectatorului american, un venetic, în vreme ce pe „vagabondul" Charlie Chaplin îl recunoșteau de-al lor. Acest

public care nu se arăta, defel, dispus să-l înțeleagă și să-l adopte pe Max, i-a ignorat filmele, lovitură care avea să precipite falimentul societății producătoare. În sfîrșit, un obstacol serios în calea succesului fusese însăși aclimatizarea, în sensul ei cel mai propriu. Organismul delicat al lui Max n-a rezistat nici caniculei californiene, nici frigului din Wisconsin. O bronșită contractată la Chicago avea să se complice în pleurezie, forțîndu-l chiar să abandoneze, pentru o vreme, studioul. Pe scurt, parcă totul se împotrivea carierei sale americane și Linder a trebuit, recunoscîndu-se învins, să pornească spre patrie. Atunci, înainte de întoarcere, și-a vizitat rivalul, care i-a oferit, poate ca premiu de consolare, o celebră fotografie, cu următoarea dedicație:

„Lui Max, singurul, unicul meu profesor. Charlie Chaplin. Decembrie 1917."

A fost, într-adevăr, Max Linder, „profesorul" și precursorul lui Chaplin? O altă fotografie celebră ne indică ce sens trebuie atribuit acestei aprecieri. Înfățișîndu-i alături pe Max și Charlot, ea reliefează, în același timp, analogia și contrarietatea vestimentară a celor două tipuri comice. Întreaga recuzită a eleganței linderiene, de la rafinamentul gambetei și bastonașului neglijent învîrtit, pînă la tăietura impecabilă a redingotei și mustăcioară, este preluată de Charlot, dar negativată prin decadență, uzură și ridiculizare. Asemenea milioanelor de „fani" care încearcă tentația pastișării vedetelor, vagabondul lui Chaplin parcă l-ar fi admirat pe Max la cinematograf și nu izbutește să-i semene cu ghetele sale scîlciate și pantalonii burlan. Așa cum proceda cu numerele clovnilor din *Circul*, Chaplin își determinase propriul său personaj „întorcînd pe dos" personajul lui Linder și extrăgînd astfel, cu geniul său, un tip mai viabil și mai profund, infinit superior prin implicații social-psihologice, „dandy"-ului rentier și salonard al lui Linder.

Confruntarea comediilor realizate de către cei doi clasici evidențiază și ea teme comice și chiar gaguri analoage. Așa de pildă, încă în 1910,

în *Max și inaugurarea statuii*, Linder se duce la un bal mascat, îmbrăcat... într-o armură. Lăsîndu-se purtat fără rezerve de euforia petrecerii, a doua zi se dezmeticea din beție pe un soclu, în chip de monument, în timp ce un ministru îl dezvelea de pînza inaugurală. Statuia aceasta care se trezea îngrozind asistența, amintește izbitor de prologul „Monumentului prosperității" din *Luminile orașului* (1930), după cum armura ne evocă balul mascat din *Trîntorii* (1921), cînd Charlot își dezvelea „dublul" deschizîndu-i coiful cu cuțitul de conserve... În aceeași măsură am putea însă remarca și că, într-un film realizat în 1917, chefliul Max se lupta cu o scară nărăvașă în modul în care o făcuse Chaplin cu un an înainte în *Charlot se întoarce tîrziu acasă*. Influența a fost, fără nici o îndoială, reciprocă. În *Cei trei mușchetari* mai ales, cea mai realizată și mai rotundă dintre operele lui Linder, sînt frecvente procedeele chapliniene preluate în mod creator, cu eleganța și fantezia proprie comicului francez.

LINDER'TAGNAN — „SUBȚIRELUL MUȘCHETAR".

Sărăcit de război, Parisul l-a întîmpinat pe Max cu răceală. Frumoasa epocă pe care o reprezentase seducătorul gentilom, hoinărind nepăsător pe marile bulevarde, era definitiv revolută. Franța părea, dealtfel, să-și fi pierdut nu numai prosperitatea, ci și supremația în domeniul filmului. Ecranele sălilor de cinema erau dominate de marii comici de peste Ocean: nu numai Chaplin, ci și Keaton, Lloyd, Langdon, Turpin — o întreagă „legiune" care-și adjudecase favoarea publicului. Boireau, unul din răsfățații afișului parizian de odinioară, rătăcea în căutarea unui angajament cît de modest, fie și într-un rol episodic. Max însuși, celebrul, neîncoronatul rege al vedetelor franceze, n-a putut înjgheba între 1918—1920 decît două producții cinematografice, două filme în trei ani, el care între 1912—1914 realizase peste 60! Piața franceză era inundată de torentul de peliculă al Hollywoodului. În această situație, Max

decise să reia bătălia pe terenul adversarului, trecînd din nou Oceanul. Refuzînd să mai lucreze altfel decît pe întregul său risc, dar și în deplină independență, deveni — după exemplul lui Chaplin — propriul său producător, scenarist, regizor și actor principal.

Cele trei lung-metraje pe care avea să le realizeze de astă dată: *Fii soția mea*, *Șapte ani de ghinion* (1921) și *Cei trei mușchetari* (1922) vor fi cele mai bune filme din cariera sa, piesele de rezistență cu care va înfrunta posteritatea. Multe motive ale acestor filme vor circula timp de decenii, dintr-o comedie americană într-alta, fără a putea fi egalate. Iată, de pildă, gagul cu oglinda din *Șapte ani de ghinion*: valetul lui Max care, neatent, a spart oglinda din salon, încearcă să disimuleze accidentul, jucînd rolul imaginii oglindite a stăpînului cît timp acesta se bărbierește. Linder valorifica cu imaginație și tact posibilitățile acestui gag foarte dificil care le cerea interpreților un perfect sincronism. Au mai încercat, ulterior, să-l reia Harold Lloyd în *El îndrăgostit* (1922), frații Marx în *Supă de rață* (1933), cehul Martin Frič în comedia sa *Împăratul brutarului* (1950). Variantele sînt amuzante, originale și virtuoz prelucrate, dar Linder nu numai că are prioritatea temei, nu numai că o valorifică cel mai bine, dar îi dă și deznodămîntul cel mai surprinzător. Max înțelege, în cele din urmă, că i s-a jucat un renghi. În clipa în care vrea să-și ia revanșa, este chemat la telefon. Răspunde grăbit apelului și se reîntoarce în fața toaletei, zîmbind liniștitor, să nu-și sperie cumva „imaginea" și — brusc! — aruncă o gheată în ea. Dar în fața privirilor sale înmărmurite, „falsa" oglindă se descompune în cioburi veritabile, fiindcă în răgazul oferit de convorbirea telefonică, valetul prevăzător izbutise s-o restaureze...

Max Linder părea să fi cîștigat de astă dată rămășagul cu propriul său destin. Filmele-i erau întîmpinate de public cu căldură, barometrul popularității era în creștere. La Hollywood, îi frecventa pe marii creatori ai epocii, era în relații

de strînsă prietenie cu „rivalul" său Chaplin și cu amicii acestuia, Mary Pickford și Douglas Fairbanks. Acesta din urmă trebuie să-l fi plimbat și pe Max, prin 1921, printre exorbitantele decoruri pe care le construise anume pentru evocarea aventurilor lui D'Artagnan. Ca și Chaplin, Linder privea și el grandioasele construcții medievale sub aspectul posibilităților lor umoristice. Mai prompt chiar, i-a solicitat lui Fairbanks ca imediat după terminarea filmărilor să nu demoleze decorul, să i-l închirieze. D'Artagnan-ul american nu se temea de o replică umoristică la filmul său de capă și spadă, poate că ideea îl și amuza. A primit provocarea și i-a cedat decorul.

Firește că multe dintre aluziile lui Linder la filmul prietenului său rămîn pentru noi, cei de azi, impenetrabile. Totuși, chiar făcînd abstracție de ele, versiunea comică a ecranizării ni se dezvăluie ca o capodoperă de ingeniozitate și umor tipic francez, un film care-și păstrează, prin timp, prospețimea și forța. Încă cele două variante ale titlului — engleză și franceză — indică spiritul în care va fi realizată parodia. Titlul englez nu este *The Three Musketeers* cum ortodox îl preluase Fairbanks, ci *The Three Must-Get-There* (care, liber, s-ar putea traduce: „Cei trei musai să ajungă la destinație!"). Calamburul este și mai reușit în titlul francez: nu *Les trois mousquetaires* ca la Dumas, ci *L'étroit mousquetaire*, adică „subțirelul mușchetar", sau, și mai bine, „mușchetarul tras prin inel".

Asemenea jocuri de cuvinte deschideau lungul lanț de „calambururi" vizuale ce caracterizau comedia, începînd chiar cu prima imagine, în care spectatorul se afla în fața unei siluete aranjîndu-și cochet buclele la oglindă; cînd grațioasa făptură se întoarce spre obiectiv, îl recunoaștem cu surpriză, pe „Linder'tagnan", finisîndu-și coafura perucii de epocă. Spada pe care i-o înmînează, duios și brav, părintele mușchetarului, abia a fost folosită drept frigare și mai are încă înfiptă în ea o ciosvîrtă pe care eroul jură romantic și apoi o înfulecă, realist. Goliat, comandantul mușchetarilor, tronează măreț și impunător la masa sa de lucru, pînă ce o imprudentă criză de mînie îl face să coboare de pe scaun. În acel moment, ne dăm seama că falnicul personaj este de fapt o stîrpitură, și proporția sa reală este și mai mult subliniată prin agitația sa inutilă. Așa, în treacăt, Linder ne servește o demistificare elocventă a autorității confecționate.

Alteori calamburul asociază cuvîntul cu imaginea: ducele de Buckingham devine Bocceham, Richelieu e botezat Vijelieu, faimosul dușman al gasconului Rochefort este metamorfozat Rockfort și d'Artagnan își adulmecă adversarul după... mirosul caracteristic. O altă sursă a gagului e tehnica. Variația dimensiunilor ecranului cașetat prilejuiește savuroase surprize. În secvența în care Linder'tagnan traversează Canalul Mînecii, îl vedem pe mușchetarul navigator pe o jumătate din ecran întinzînd pînzele în bătaia vîntului. Apoi cașeta se desface ca o cortină și restul imaginii ne dezvăluie că imbatabilul cavaler și-a ridicat catargul ... pe crupa calului său. În altă secvență, în care ecranul este de asemenea parțial acoperit, îl admirăm pe spadasin într-o aprinsă dispută de scrimă. După înlăturarea cașetei, îl descoperim duelînd cu coada catîrului său, căruia îi aplică o aspră și binemeritată corecție.

Un frecvent motiv în panoplia comică a *Mușchetarului subțirel* mai este și anacronismul. Ludovic al XIII-lea se întoarce din voiaj extenuat: — „Nădușesc întruna la cîrma țării și totuși cursul francului scade mereu!" La curte, în jurul reginei, domină o atmosferă de poetică dar lîncedă melancolie, pînă ce doamnele de onoare izbutesc să imprime scenei un tempo mai stenic, improvizînd o formație de jazz. Constance Bonacieux circulă într-o superbă lectică în forma unei caroserii de automobil. Convocați de urgență, cei trei mușchetari se lasă să lunece, precum pompierii americani, pe un stîlp-lift care-i ajută să plonjeze direct pe cai. D'Artagnan își convoacă telefonic acoliții și un intrus îl „bruiază" pe fir. Goliatul mușchetarilor primește, din partea

companiei de pompe funebre, factura pentru înhumarea a 99 de soldați din garda cardinalului, răpuși de oamenii săi în ultimul duel. La 100 de victime ar fi avut rabat comercial!

Anacronismul însuși este distribuit în trepte care dezvoltă gagul. Într-o primă fază, D'Artagnan solicită, cu receptorul în mînă, o convorbire telefonică. În faza următoare, apare și domnișoara de la centrală, pudrată și cu perucă, după uzanțele curții.

Linder mai recurge adesea și la analogii. Din balconul de peste drum, în care și-a nimicit adversarul, eroul său îi expediază romantice bezele grațioasei Constance. Pierdută, ea le culege una cîte una. Athos, Porthos și Aramis alcătuiesc o piramidă, pentru a-l recupera pe bravul lor prieten, pe care o destramă apoi, în salt acrobatic, exact ca la circ... încheind scena cu piruete de saltimbanci. Ducele de Vijelieu are un om de încredere — părintele Joseph, în versiunea românească „Patrufire", pentru că devotatul confident are un creștet pleșuv pe care n-au mai rămas decît patru fire de păr. Aceste fire formează *hobby*-ul cardinalului care le răsfiră printre degete cu voluptatea cu care alte fețe bisericești prefiră mătăniile. În episodul în care cei trei mușchetari „must get there", adică „trebuie să ajungă acolo", peste Canalul Mînecii, la ducele de Bocceham, cele patru fire ale părintelui Joseph capătă între degetele cardinalului, o cu totul altă valoare. Vijelieu trage ușor cîte un fir și el cedează în momentul în care unul dintre cei trei mușchetari este doborît. Există o corespondență magnetică între fiecare mușchetar oprit din drum și bietele fire de păr ale părintelui care își supraveghează, cu o comică grimasă de teamă, depilarea. Linder alternează astfel într-un montaj alert cursa celor patru, doborîți, rînd pe rînd, cu jocul cardinalului deasupra creștetului părintelui Joseph, pînă ce, la un moment dat, rămas ultimul călare, d'Artagnan pare și el lovit. Cardinalul trage cu nădejde de ultimul fir al devotatului său complice. Firul rezistă însă, refuză să iasă din rădăcină. Iar pe

cîmpul de bătaie, d'Artagnan se sustrage dușmanilor printr-un vicleșug, punîndu-i pe goană și își continuă invincibilul său galop.

Prin polifonia umorului și bogăția limbajului cinematografic, *Cei trei mușchetari* ne pare astăzi una din marile performanțe ale comediei cinematografice mute. În 1922, imediat după ce terminase montajul filmului, Linder nu era însă cîtuși de puțin convins de valoarea operei sale. Organizase un „preview", o avanpremieră de încercare cu un public neavertizat, într-un cinematograf din Los Angeles și — își amintește Robert Florey — după spectacol părea demoralizat: „*Max era nesatisfăcut pentru că, după părerea sa, filmul nu stîrnise rîsul în măsura în care o scontase...*"

Linder găsea acum că filmul era prea lung, dorea să suprime cel puțin două sute de metri, unele repetări, ca de pildă „convorbirile telefonice ale lui d'Artagnan", de la care așteptase mai mult.

> „*Simt că nu mai sînt destul de comic* — se plîngea. *Din cauza prea numeroaselor preocupări, nu mă mai pot concentra asupra personajului. Trebuie să scriu scenariul, să organizez producția, să pun în scenă ... — cînd să mă mai concentrez asupra jocului? Mă și întreb dacă factura comicului meu e în genul publicului american. Spectatorii se amuză, ce-i drept, dar unde erau astă-seară exploziile de rîs pe care le auzim cînd apare Charlot pe ecran?...*"

Chaplin... Chaplin... Chaplin.. Se întorcea mereu la aceeași temă, la același subiect obsesiv. Urmărea cu gelozie tot ceea ce întreprindea marele său coleg. — „*Nu mă mai simt comic, aș vrea să turnez o dramă!* — spunea Linder. *Charlie și cu mine avem același temperament. De ce n-aș turna și eu una...*" — îi spunea lui Florey, gîndindu-se la proiectul chaplinian anunțat, la *Pariziana*. După mărturia lui Florey, Linder părea în seara aceea cu totul indispus, dar și-a revenit ca prin farmec în timpul recepției pe care a oferit-o, cînd Chaplin l-a felicitat cu însuflețire: — „*A fost splendid. Va fi cu siguranță un mare succes!*" Aceste cîteva amabilități ale rivalului său au avut asupra lui Max o forță magnetică. Chipul său contractat se destinse,

se lumină și cei doi comentară fiecare gag al filmului pînă spre dimineață.[5]

O săptămînă mai tîrziu, le anunța însă prietenilor săi intenția neașteptată de a se reîntoarce în Europa. Avea de gînd să turneze la Viena o comedie intitulată *Regele circului*. — „Dar și Chaplin a anunțat un proiect despre circ..." — a obiectat cineva. — *„Eroul lui Chaplin este vagabondul, pe cînd eu mă văd un rege al circului!"* — ripostă Linder. Numai că vagabondul învinse și de astă dată, în timp ce „regele" fu primit cu indiferență de către public.

Se întoarse la Paris ca erou al unui eveniment monden: la 40 de ani, „don Juanul" comediei franceze se îndrăgostise de o tînără de 18. Deși idila se încheia cu o fericită ceremonie nupțială, Max părea mai melancolic ca oricînd. Îi relata, pe-atunci, regizorului Henri Fescourt, următorul subiect de dramă la care visa fără a îndrăzni să-l ecranizeze: Un pictor trăiește o dragoste pătimașă. Purtat de elanul ei, ar dori să facă din chipul iubitei o imagine care să înfrunte timpul. Ca toți pictorii moderni, nu imită însă natura, ci o interpretează, și modul în care o vede artistul o decepționează pe iubită, fiindcă nu se poate recunoaște în el. Între cei doi se cască acum o prăpastie. Idealul lor estetic nu coincide...

N-avea să realizeze acest proiect, după cum nu va turna nici comedia *Evadarea lui Barcase* pe care o anunțase „în lucru". O amîna de la o zi la alta, publicînd în ziare anunțuri că achiziționează idei de gaguri. „Am alergat numaidecît" — povestește istoricul de film Jean Mitry, care, adolescent pe atunci, i-a sugerat să-l scoată pe Barcase din temnița sa cu ajutorul unei scări închipuite cu tibișirul pe zid. Zîmbind trist, Max i-a răspuns că gagul e amuzant, dar nu se acordă cu maniera comicului său. Nu colaboratorii l-ar fi putut scoate din impas![6]

Poate că își regreta acum încercarea de a se adapta cinematografiei hollywoodiene. Invazia filmului american pe ecranele Europei, la succesul căreia contribuise, invazie ce înăbușea dezvoltarea

cinematografiilor naționale îl speria și îl irita. La sfîrșitul lui noiembrie 1924, cu un an înainte de tragicul său sfîrșit, declara în cursul unui banchet al profesioniștilor cinematografiei:

> *„Este inadmisibil ca un film francez să nu poată fi prezentat la ora actuală în sălile noastre, din cauză că cinematografele sînt inundate de producții americane. Protestez vehement împotriva acestei invazii fără reciprocitate. Că în America, americanii refuză în mod obstinat să ne proiecteze filmele, fie; dar ca în Franța ei să ne împiedice să le proiectăm pe ale noastre, aceasta nu mai e de tolerat..."*[7]

Pleda plin de convingere pentru industria cinematografică franceză, dar... nu se apuca de lucru. Lui Abel Gance i-a relatat, într-o zi, un subiect bizar, care-l introducea pe Max, în urma unui imprudent rămășag, într-o casă bîntuită de stafii. Gance s-a însuflețit imediat și, cu toate rezervele ridicate de Linder, i-a demonstrat că e un film care s-ar face, cu investiții minime, în mai puțin de o săptămînă. „În felul acesta — povestește Gance — am turnat pelicula în șase zile, mai mult pentru plăcerea noastră. N-a fost un film prost!"[8] Dar a rămas inedit timp de 25 de ani...

Bizară această comedie macabră intitulată parcă simbolic *„Ajutor! Ajutor!"* (1923). Provocat de amicii săi, Max se angajează să le vină de hac stafiilor cu arma sa specifică, rîsul. Ar cîștiga rămășagul dacă ar reuși să rămînă în casa stafiilor pînă la miezul nopții fără să ceară ajutor. Pe măsură ce se apropie însă ora fatală, asaltul forțelor malefice se intensifică. Și Gance a orchestrat o adevărată avalanșă de viziuni extrase parcă din *Capriciile* lui Goya, care înăbușă treptat rîsul eroului, pînă ce-l transformă într-o grimasă.

Dacă filmul acesta ciudat reușește să tulbure, este tocmai datorită corespondenței cu existența reală a lui Linder, datorită valorii sale de simbol. Ca și personajul său, Linder însuși se afla în această epocă, după cum o atestă intimii, într-o continuă stare de tensiune, înconjurat de fantomele suspiciunii și temerilor de tot felul. Îl chinuia spaima

de viitor, frica îngrozitoare că el, răsfățatul de odinioară al publicului, va fi constrîns să trăiască dintr-o slujbă de recuziter, acordată din milă, ca lui Boireau, colegul său. Îl chinuia sentimentul că e secătuit, că și-a epuizat fantezia comică și, pentru a face totuși un film a încercat să recurgă, după cum am văzut, la „subscripția" de sugestii. Îl chinuia faima, care-i devenise povară fiindcă trebuia reconfirmată, îl chinuia ușurința cu care păreau să uite semenii săi pe cei care le dăruiseră pînă nu de mult bucurie din preaplinul sufletului lor, însușire pe care unii o simplifică denumind-o „talent". Și nu era oare firesc să se simtă în primejdie cînd Feuillade pierea ridiculizat cu inconștiență de noii veniți, iar Cohl era complet ignorat? Toate valorile care înainte de război păreau atît de ferme se prăbușiseră. Poate că tocmai asta îl și chinuia cel mai mult, relativitatea, provizoratul valorilor.

La 1 noiembrie 1925, autoritățile alarmate forțau ușa apartamentului de la Hotelul Baltimore, în care locuiau soții Linder după întoarcerea lor din Elveția. O priveliște neașteptată îi înmărmuri: trupurile neînsuflețite ale perechii care hotărîse să-și ia, solidar, viața zăceau alături. Fusese ultima piruetă a clovnului, ultimul său gag. Scoțîndu-și masca jovială el dezvăluia lumii chipul autentic pe care i-l cunoșteau doar cîțiva intimi, crispat de nesiguranță, de suferință, de nobilul chin al creației.

„Sărmanul, sărmanul Max!" — avea să exclame la auzul știrii „rivalul" și prietenul său Chaplin, care tocmai în momentul acela trăia euforia succesului triumfal al epopeii sale comice *Goana după aur*...

XV

OPINIA PUBLICĂ sau PARIZIANA
(A Woman of Paris)
de Charles Spencer CHAPLIN

S.U.A., 1923*. *Asistenți de regie:* E.A. Sutherland și Monta Bell. *Operatori:* Rolly Totheroh și Jack Wilson. *Decoruri:* Arthur Stibolt. *Distribuția:* Edna Purviance (Marie Saint-Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean Millet), Clarence Golder, Charles French, Lydia Knott, Malvina Polo, Betty Morrisey și Nelly Bly Backer (în rolul maseuzei).

Una dintre uitatele vedete ale cinematografului epocii mute, Francis X. Bushman, istorisește într-un volum autobiografic o întîmplare care ni

* Din evenimentele cinematografice ale anului: Printre cele aproape cinci sute de filme produse la Hollywood, se numără *Hoțul din Bagdad*, cu Douglas Fairbanks, *Scaramouche* de Rex Ingram, *Caruselul* de Erich von Stroheim (terminat de Rupert Julian), *Legea ospitalității* de Buster Keaton și *Între cer și pămînt* de Harold Lloyd. În Germania, „expresionismul" agonizează odată cu *Raskolnikov*, eșec datorat lui Robert Wiene, iar „Kammerspielul" triumfă cu *Noaptea Anului Nou* de Lupu Pick. Prăbușirea marilor case de producție în Italia. Gallone, Genina, Palermi și Righelli întemeiază un consorțiu al regizorilor, încercînd să salveze cinematograful italian printr-o colaborare cu străinătatea. Totuși, producția scade: de la 50 de filme în anul precedent, la mai puțin de 30. Apariția Gretei Gustaffson (Garbo) în *Gösta Berling* de Stiller, în Suedia. Sjöström acceptă invitația de a turna la Hollywood. În Franța, Abel Gance înscrie un mare succes de public cu *Roata*, iar Méliès își abandonează negativele, din lipsa spațiului de depozitare. Grea lovitură și pentru cinematograful belgian: studioul din Machelen e distrus de un incendiu. Se creează centre de producție cinematografică națională în republicile din U.R.S.S. Polonia produce 14 filme, Cehoslovacia 20, Bulgaria trei. În România, regizorul berlinez Alfred Halm ecranizează nuvela lui Radu Rosetti *Țigăncușa de la ietac*, cu Dorina Heller, Elvira Popescu, Ion Morțun, Ion Iancovescu și Ion Finteșteanu.

se pare deosebit de semnificativă pentru dificultățile începutului carierei lui Chaplin. Faptul se petrecuse în februarie 1915, cînd tînărul comic trecea de la „Keystone" la „Essanay", societate care-i oferise un onorariu substanțial sporit. Charles Chaplin se adapta greu peisajului mohorît și agresiv al orașului Chicago, unde își aveau studiourile cei de la „Essanay", ca și noilor săi colaboratori. Într-o zi, Bushman îl întîlni cu o expresie atît de abătută, încît nu se putu opri să nu-l întrebe ce i s-a întîmplat:

„—Nu mai pot lucra în asemenea condiții! — izbucni Chaplin. Electricianul mi-a stins reflectoarele în toiul filmării. Înțelegi?... Chiar în mijlocul scenei! Tocmai găsisem gestul potrivit...
M-am repezit să-l caut pe electricianul-șef, — povestește Bushman. Doream să-l dojenesc pentru modul neospitalier în care se purta cu noul nostru coleg. Electricianul însă îmi ripostă tăios:
— Ora pauzei de prînz a fost definitiv stabilită de către sindicat.
— Știu asta, dar poți să-i dai omului timp să-și termine scena. Ce te-ar fi costat două-trei minute în plus, pentru o scenuță acolo?...
— Două-trei minute? Asta s-o credeți dumneavoastră, domnule Bushman! «O secvență, acolo...» A reluat secvența asta de 43 de ori de azi dimineață, și tot n-a fost mulțumit. "[1]

Probabil că incidente de acest tip a trăit Chaplin multe, atunci, la începutul carierei. Avea în sînge patima șlefuirii, și realitatea este că puțin îi păsa de baremurile practicate în studiouri. Ascensiunea i-a fost, dealtfel, caracterizată prin două fenomene invers proporționale: cu cît îi creșteau onorariile, cu atît îi scădea — aparent — productivitatea, cu atît se răreau titlurile filmografiei sale. În 1914, seria „Keystone" număra 35 de filme, aproape unul pe săptămînă; în următoarele 15 luni va turna pentru „Essanay" 14 scurt-metraje, aproape unul pe lună; pentru ca la „First National" să realizeze doar șapte, din aprilie 1918 pînă în februarie 1923, aproape unul pe an. Nu e vorba de lene, aici, nici măcar de confort, ci de autoexigență, de nevoia de a medita pe platou, de a căuta și experimenta. „A produce un film în șase sau

opt săptămîni mi se pare lipsit de sens" — scrie Chaplin într-un articol ignorat de exegeții săi, intitulat *Comedia și tragedia în fața publicului*:

„Un film bun, unul adevărat, ar cere măcar un an de eforturi. Și chiar în cazul acesta, încă n-ar avea în el destulă artă. Mă întreb dacă cineastul ar mai îndrăzni să-l privească peste șase sau doisprezece ani... Dacă am dispune de timp — și de bani — metoda ideală ar fi să-ți produci filmul rapid, să examinezi ce a ieșit, și abia apoi să-l refaci în întregime și definitiv..." [2]

PRODUCȚIA DE FILME ȘI „FORDISMUL"

A propune asemenea metode „artizanale", după 1920, cînd fizionomia industrială a cinematografiei se cristalizase definitiv, echivala cu o adevărată provocare, chiar din partea unui autor ca Chaplin. Pe Sunset Boulevard („Bulevardul Amurgului") firmele marilor studiouri străluceau feeric și subjugător: „Universalului" creat în 1912 i se adăuga, din 1914, „Paramount"; în 1923, apărea casa „Warner", urmată de „Columbia" și „M.G.M." în 1924. Băncile își întindeau nesățioase tentaculele către *businessul* cinematografic și financiarii fără scrupule decideau tematici și distribuții, impunînd producției un ritm frenetic.

Catapultat pe „tronul" său de către magnații marii finanțe, William Hays, „țarul filmelor", instituia codul care-i purta numele, dictînd prin intermediul său, producătorilor, norme morale ipocrite care îndepărtau arta imaginii de adevărul vieții. Despre Hays s-a spus, mai tîrziu, că a izbutit să „polyannizeze" cinematograful american. *Polyanna* fusese un *best-seller* al literaturii de la începutul secolului, roman scris de Eleanor Porter pentru uzul tinerelor fete. Mary Pickford, căreia, în transpunerea cinematografică a romanului, i s-a încredințat rolul titular, își amintea mai tîrziu cît o exasperase personajul prea virtuoasei fetițe...

„După șapte-opt săptămîni de filmare eram atît de agasată de Polyanna încît mă răzvrătii. Ajunsesem la concluzia că inofensiva creatură era prea cuminte pentru a fi și adevărată. Dar în cursul acestei blestemate săptă-

mîni n-am găsit în scenariu nici cea mai mică fisură prin care aş fi putut-o devia de la cuvioşia ei. Eram copleşită de perspectiva acestei bunătăţi de netulburat. Şi totuşi, prilejul răzmeriţei nu întîrzie! Într-o zi, tocmai cînd camerele erau aţintite asupra mea, zării pe masă... o musculiţă! Inspirată, îmi fixai privirea asupra ei şi izbucnii: — «Musculiţo, n-ai cumva chef să zbori pînă în ceruri?» Şi o strivii, adăugînd: «Uite, ţi-am făcut voia! Ai şi ajuns!» Culmea e că acest episod, deşi nu figurase în scenariu, a rămas în film..." [3]

Fără îndoială că prin asemenea inofensive răzvrătiri nu se putea schimba esenţialul: stereotipia şi gratuitatea subiectelor. Filmele începuseră să semene unele cu altele în asemenea măsură încît dramaturgul Robert E. Sherwood s-a amuzat să construiască şapte scenarii-robot în care concentrase întreaga producţie industrială a Hollywoodului. Le redăm în rezumat, după versiunea reprodusă la 15 noiembrie 1926 de către revista franceză „Ciné-Magazine":

1. *Westernul:* Eroina e blondă, delicată, învăţătoare. Moşteneşte un imens *ranch* în Arizona. Bruta, cu un mare sombrero negru, mănuşi de tip indian şi mustaţă, o şantajează. Soseşte însă eroul! Soseşte după ce a omorît trei cai sub el, soseşte într-un suflet tocmai în clipa în care tînăra e cît pe-aci să fie dezonorată. Sceleratul e făcut K.O., iar filmul se termină cu imaginea drapelului american fîlfîind în vînt.
Notă: Acelaşi scenariu poate fi utilizat pentru filmul de capă şi spadă. Eroina va deveni, în acest caz, prinţesă, eroul negativ, un suveran prefăcut şi ambiţios, salvatorul — un cavaler rătăcitor. În acest din urmă caz, se va mări numărul cavalerilor, cowboy-ii înlocuindu-şi cămăşile cadrilate cu armuri feudale.
2. *Cenuşăreasa:* O mică orfană cu păr de aur este angajată comisionară la o modistă din centru. I se dă să ducă o pălărie în vila unei milionare. Orfanei, care n-a mai băgat ceva în gură de cîteva zile, i se face rău în parc şi este readusă la viaţă de un tînăr putred...de bogat.
3. *Între datorie şi dragoste:* Magistratul care trebuie să pledeze împotriva tatălui logodnicei sale (sau fratelui, unchiului, bunicului, dacă nu chiar logodnicei înseşi).
4. *Filmul falsei identităţi:* Un tînăr care manifestă o vie aversiune pentru cursele de cai soseşte într-un hotel în care toată lumea îl ia drept un celebru jocheu cu care seamănă leit. Din această cauză o adorabilă brunetă, de care s-a îndrăgostit de la prima vedere, îi cere să încalece pe calul tatălui ei (un bătrîn colonel), pentru o cursă de care depinde prestigiul şi situaţia acestuia. Adevăratul jocheu apare în ziua cursei. Dar tînărul porneşte totuşi în competiţie şi, deşi n-a urcat niciodată pe cal, cîştigă şi cursa şi mîna fetei iubite.
Notă: Acest scenariu convine în mod special comediilor şi poate fi adaptat tuturor celorlalte sporturi: box, alpinism, aviaţie, curse-auto etc.

În „Cartea de bucate" a lui Sherwood mai figurau filme tip *Dama cu Camelii* (cu vampa care se sacrifică de dragul amantului ei), ca şi gen „Viaţa conjugală" (unde un soţ ori o soţie este cît pe-aci să-şi înşele partenera — respectiv partenerul —, dar îşi reprimă tentaţia într-o providenţială iluminare) sau „Ridi pagliacci" (o tragedie sfîşietoare disimulată sub hohote de rîs). Nu ştim dacă realizatorii industriei hollywoodiene foloseau reţetele lui Sherwood ca sursă de inspiraţie, cert este că peliculele începuseră să semene unele cu altele ca două automobile de acelaşi tip, iar producţia însăşi părea organizată pe bandă, după principiile experimentate în uzinele sale de Henry Ford.

Subiectul îl alegea „managerul", directorul de producţie, care înclina întotdeauna către adaptări de piese sau romane cu succes de public deja verificat. Subiectul ales trecea la „scenario writer" şi la „continuity man", care-l demontau în patru-cinci sute de fragmente cinematografice. Odată obţinut, *scriptul* ajungea la „assistant-director", un fel de administrator care schiţa planul de filmare în aşa fel încît el să nu poată depăşi în nici un caz 30 de zile de lucru. Apoi angrenajul se punea în mişcare: paralel cu filmarea, laboratoarele furnizau zilnic monteurului fragmentele pe care el le asambla astfel încît, la o zi-două după stingerea reflectoarelor pe platou, realizatorul îşi putea viziona — dacă o mai dorea — filmul finit, cu inserturi cu tot. Regizorul devenea astfel un personaj care nu poseda controlul filmului nici înaintea turnării, nici după ea. Nici măcar n-avea dreptul să aleagă între două duble sau să decidă plasarea unui titlu!

Istoria unei superproducţii a epocii, faimosul *Ben-Hur*, exprimă cum nu se poate mai bine mecanismul industriei hollywoodiene şi eficienţa

estetico-economică a acestuia. În 1922, într-o perioadă în care miza pe montări fastuoase, M.G.M. achiziționase drepturile asupra unui roman foarte popular în țările anglo-saxone, care mai fusese filmat odată în 1907. Pregătirea turnării a durat 18 luni, timp în care scenarista June Mathis întreprinse un turneu de documentare în Italia, stabilind un prim decupaj, iar la Hollywood erau testați o sumedenie de juni-primi pentru a se alege fericitul interpret al rolului titular.

La sfîrșitul anului 1923, distribuția era hotărîtă, vedetele filmului fiind George Walsh, Carmel Myers și Francis X. Bushman. Sub conducerea regizorului Charles Brabin, turnarea începu la Roma, unde echipa beneficia de somptuoase decoruri naturale, iar figurația era de 4—5 ori mai puțin costisitoare decît în California. Scenele de atracție ale filmului trebuiau să fie o cursă de cvadrige și o bătălie de galere pentru care Brabin comandă ridicarea unui „Circus Maximus" și construcția a 70 de galere. Curînd însă, se dovedi că societatea Metro nu-i acordase decît două sute de mii de dolari și, în consecință, n-au putut fi confecționate decît 30 de vase care pluteau atît de precar pe apă încît autoritățile italiene le-au interzis, prudente, să părăsească șantierul.

Între timp, la Hollywood, producătorii Irving Thalberg și Harry Rapf au vizionat primele materiale, după care au decis să facă unele rectificări în componența echipei, înlocuind scenarista, regizorul și . . . junele prim! Locul lui Brabin fu luat de Niblo, realizatorul marelui succes al lui Fairbanks *Semnul lui Zorro*, în rolul lui Ben Hur fiind distribuit Ramon Novarro, un tînăr mexican de 24 de ani, în care impresarii vedeau un nou Valentino. Violența imixtiunii producătorilor a provocat vii polemici, presa de specialitate contestînd oportunitatea unor modificări de o asemenea amploare, în toiul producției unui film.[4] Între timp, însă, avînd la dispoziție sumele necesare, Niblo reconstrui ghinionistele galere. 500 de vîslași italieni se instalară pe cele trei mai mari (50.000 dolari bucata), iar alți două mii de figuranți fură distribuiți pe celelalte 13. Operatorii apucaseră să tragă vreo 40 de mii metri de negativ înscriind pe peliculă peripețiile bătăliei navale cînd, pe neașteptate, în iureșul luptei, își făcu apariția, semănînd spaimă, *„bossul"*, Thalberg însuși! Niblo avu ghinionul ca, tocmai atunci, să-i ia foc o galeră. Cînd mai vizită la periferia Romei și șantierul lui „Circus Maximus", Thalberg făcu o criză de nervi. El trecu suma de un sfert de milion, cheltuită în Italia, la „pierderi planificate" și preferă să readucă echipa în California, pentru controlul deplin al filmărilor. „Circus Maximus" fu reconstruit la Hollywood, sub directa sa supraveghere, la dimensiuni și mai impunătoare. În tribune fură instalate zeci de mii de manechine articulate și cinci mii de figuranți, între care fuseseră dispuse numeroase camere de filmat, camuflate printre ornamentele decorului sau îngropate în nisip. Întreaga instalație fusese pregătită în vederea filmării turului de forță al superproducției — cursa de cvadrige. Camerele, dotate cu teleobiective de o putere rar întîlnită pe atunci, au avut „șansa" de a înregistra și un accident autentic: tamponarea unor cvadrige în iureșul cursei. Spectaculosul carambol a fost introdus în montajul final al filmului, fără ca numărul victimelor sale să fie comunicat.

Filmarea nici n-a fost dirijată de Niblo, ci de un specialist în western. S-au tras în cîteva săptămîni 60.000 metri de peliculă. Cînd a făcut bilanțul, Thalberg a socotit că cheltuise 3.500.000 dolari cu turnarea, la care s-a mai adăugat ulterior un milion jumătate pentru lansarea publicitară, adică în total cinci milioane dolari, din care n-au fost recuperați decît aproximativ patru milioane și jumătate. Situația financiară a casei „Metro-Goldwyn-Mayer" s-a „redresat", totuși, datorită succeselor filmelor *Parada cea mare* de King Vidor și *Văduva veselă* de Erich von Stroheim. Cît despre valoarea artistică a costisitoarei întreprinderi, ea a fost fidel exprimată de criticul francez Léon Mousinac: „Mijloace materiale și tehnice enorme investite într-o poveste stupidă"! Dar asta nu

l-a împiedicat pe Irving Thalberg să-şi prezinte superproducţia ca pe un triumf şi să-şi ridice — corespunzător — salariul la patru sute de mii de dolari pe an!

Industrializarea sistemului de producţie hollywoodian în continuă extindere devenise un pericol general pentru oamenii de artă ai cinematografiei americane. Ofensiva monopolurilor era din ce în ce mai insolentă, businessmanii ameninţau să reprime orice iniţiativă personală. La începutul anului 1919, bîntuiau zvonuri tot mai stăruitoare în legătură cu un proiect de fuziune a societăţilor producătoare şi de distribuţie, care ar fi putut înăbuşi, în condiţii de monopol, veleităţile de autonomie ale marilor personalităţi artistice de la Hollywood.

Războiul neostoit dintre talent şi industrie, care fusese pînă atunci motorul evoluţiei artei cinematografice, părea decis în favoarea businessului, cînd o neaşteptată iniţiativă creă o situaţie cu totul nouă. Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford şi David W. Griffith, cele mai independente şi mai puternice forţe artistice ale Hollywoodului, anunţară înfiinţarea propriei lor case de producţie, intitulată, manifest, „Artiştii Uniţi" („United Artists Corporation") care respingea dictatul monopolurilor. De fapt, iniţiativa fusese la început un simplu avertisment, o manevră de intimidare a cercurilor de afaceri, „gîndul nostru nu era să punem acest proiect în aplicare" — scrie Chaplin în *Povestea vieţii mele*. În faţa reacţiei neaşteptat de favorabile a mediilor artistice, ale opiniei publice şi chiar a unor oameni de afaceri, cei patru (de fapt cinci, fiindcă în „corporaţie" intra şi William S. Hart, retras ulterior), au decis să dea urmare proiectului.

Mai mult ca sigur că protagonistul şi incitatorul acestui adevărat complot antimonopolist a fost Chaplin, care, încă de la primii paşi pe platouri, îşi apărase neînduplecat independenţa de creaţie. Din păcate, însă, în vreme ce Douglas Fairbanks şi soţia sa au putut beneficia imediat de libertatea de mişcare cucerită, iniţiativele lui

Chaplin erau paralizate de contractul semnat în septembrie 1917 cu „First National". Documentul prevedea realizarea a opt filme, din care, la data creării lui „United Artists", nu erau terminate decît două. Chaplin s-a oferit să se răscumpere acordînd societăţii despăgubiri considerabile, dar, refuzînd orice alt aranjament, casa beneficiară revendica respectarea întocmai a clauzelor iniţiale. Aşa încît Charlot a trebuit să mai aştepte încă patru ani pînă să poată apărea sub genericul „Artiştilor Uniţi".

Abia după ce a predat *Pelerinul*, ultima peliculă realizată pentru „First National", se poate Chaplin concentra asupra primei sale producţii „United Artists", pe care are, în sfîrşit, posibilitatea s-o determine în modul cel mai liber. Se numără, doar, acum, la Hollywood printre puţinii privilegiaţi care lucrează pentru ei înşişi. Şi, spre marea uimire a tuturor, faimosul comic declară: „Următorul meu film va fi ... *o dramă*!!!"

IGNORANTUL, ÎNŢELEPTUL ŞI... EROAREA

La drept vorbind, această uimire nici nu era cu totul justificată. Încă de pe cînd era angajat la „Essanay", cu zece ani în urmă, Chaplin îşi exprimase dorinţa de a realiza un mare film dramatic, intitulat ambiţios *Viaţa*. În octombrie 1915 apucase chiar să lucreze la el vreo patru săptămîni, pînă ce patronii companiei, Spoor şi Anderson, prinzînd de veste cu ce se ocupă, l-au constrîns să abandoneze proiectul. Asta nu i-a împiedicat pe directorii lui „Essanay" ca ulterior, după ce Chaplin îi părăsise, să dezgroape fragmentele filmate pentru *Viaţa*, alcătuind din ele două scurtmetraje pe care „le-au aruncat" pe piaţă.

Telespectatorii români au şi avut privilegiul să vizioneze unul dintre ele, şi anume cel intitulat *Police* sau *Charlot spărgător*. Modalitatea artistică este cea obişnuită — comedia burlescă — personajul rămîne Charlot, ceea ce însă frapează de la prima imagine este ironia muşcătoare şi cruzimea situaţiilor revelate. O anume vehemenţă

manifestă se face simțită încă de la primul titlu: „Din nou în lumea feroce", care-l surprinde pe Charlot ieșind pe poarta locuinței sale provizorii — închisoarea — în stradă. O primă întîlnire o are cu un „propovăduitor" care-i vorbește, înalt, despre cer și pămînt, despre blîndețe, bunătate și cinste. Charlot s-ar lăsa convertit dacă, după cîteva clipe, nu l-ar surprinde pe predicatorul ambulant finalizînd furtul de la care fusese întrerupt credulul Charlot... Atacat de un gangster, se va simți mult mai în largul său decît în dialogul cu pastorul, pentru că lăsîndu-se buzunărit, îl va buzunări la rîndu-i cu și mai multă eficiență. Într-o altă scenă, Chaplin va converti în gag lupta cruntă a dezmoșteniților soartei pentru un culcuș în sordidul azil de noapte. Unul dintre vagabonzii care abia se tîrăsc pe scara azilului nu are „nickelul" revendicat de hotelier, dar izbucnind într-o convulsivă criză de tuse este îngăduit fără să plătească. Charlot încearcă să-i repete performanța, fără însă a convinge. Comedia stîrnirii compasiunii nu-l ajută și e aruncat pe ușă afară.

Tocmai datorită unui asemenea dramatism subteran vor căpăta comediile chapliniene relief și personalitate. După plecarea de la „Essanay", substanța atroce care hrănește gagul devine din ce în ce mai evidentă. Prologul *Piciului*, „un film cu un zîmbet și, poate, o lacrimă", cum și-l intitulează autorul însuși, prevestește o radicală schimbare de stil. Chaplin își deschide „filmul cu lacrima", pe fundalul dezolantului „spital al săracilor" din care va ieși Edna, „o femeie al cărei singur păcat a fost maternitatea", pășind șovăielnic, urmărită de privirea lipsită de înțelegere și compasiune a infirmierei. Cu pruncul în brațe, Edna privește absentă în golul lumii. N-are unde se duce, n-o mai așteaptă nimeni! Pentru a vorbi de calvarul acestei femei abandonate, Chaplin înlocuiește textul titrat, la care recurge îndeobște, cu imaginea simbolică a Golgothei lui Crist. Apoi revine într-un parc la banca pe care, demoralizată, s-a așezat Edna.

Un titlu acuzator sparge continuitatea acțiunii: „Bărbatul"; pe omul care și-a abandonat dragostea și răspunderea consecințelor ei, îl descoperim în atelierul său de pictor contemplînd, muncit de remușcări, fotografia Ednei, de pe consola căminului. Bărbatul acesta nu este un ticălos! Zîmbetul din timpurile senine ale exaltării și iluziei despre iubirea eternă îl mai tulbură încă. Dar, în afara fotografiei Ednei, în atelier se mai află și un șevalet, și în fața lui un binevoitor care-și exprimă admirația pentru ultima lucrare a pictorului. Arta cere sacrificii dureroase, creatorul e un osîndit care trebuie să-și urmeze destinul, renunțînd la tot ceea ce l-ar putea opri din drumul său. Și întorcîndu-se să ia de pe cămin penelul, pictorul răstoarnă involuntar fotografia Ednei, care cade în flăcări. Cînd o scoate din foc, e pe jumătate calcinată. La ce-ar mai fi bună acum? Și aprinzîndu-și pipa cu ea, o abandonează din nou pradă flăcărilor, unde efemerul vestigiu al jurămintelor amăgitoare se destramă, lent, în scrum. Scrumul iubirilor uitate...

Printr-o scenă de gen, — am zice printr-un „gag melancolic", — Chaplin ne-a dezvăluit, mai eficace decît au izbutit-o alții cu filme întregi, un caracter șovăitor și o atitudine lașă în fața răspunderilor iubirii. El nu acuză patetic și vehement, ci sugerează, personajul său nu este nemernicul schematic al atîtor melodrame, ci un ins sfîșiat între o iubire ce se stinge și confortul unei existențe meschine.

> „*Omenirea* — va nota Chaplin pe «frontonul» versiunii americane a *Opiniei publice* — *nu este compusă din trădători și eroi, ci — simplu! — din bărbați și femei agitați de pasiuni bune sau rele. Ei bîjbîie în beznă ... Ignorantul condamnă erorile; înțeleptul le compătimește* ..."

Este paradoxal că în «filigranul» noului film, cercetătorul atent ar putea descoperi o inevitabilă ruptură reală: cea dintre Edna Purviance și Chaplin. Din 1915, de cînd o cunoscuse, actrița îl acompaniase timp de nouă ani în peste 35 de filme, fără să fi simțit vreodată necesitatea să-și asigure situația prin vreun contract. Legătura lor

depășise, neîndoielnic, cadrul profesional. În *Povestea vieții mele*, memorialistul Chaplin nu face nici un secret din avatarurile dialogului sentimental cu frumoasa sa angajată care, după zgomotoase scene de gelozie, va sfîrși prin . . . a-l înșela. — *„Ești liberă să faci ce vrei".* — ar fi absolvit-o patronul. *Nu sîntem căsătoriți. Numai la treabă să fii conștiincioasă, ăsta-i singurul lucru care contează . . ."*[5]

Și Edna s-a dovedit conștiincioasă, s-a supus voinței maestrului ei, transformîndu-se din debutanta nesigură care era în *O noapte fără somn* (1915) în partenera ideală, visul de neatins al vagabondului din *Idilă pe cîmp* (1919) și *Pelerinul* (1923). După acest din urmă film, însă, Chaplin se află în fața unei opțiuni dureroase, dar necesare. Edna nu mai răspundea exigențelor creației artistului.

> *„Privind-o cu obiectivitate, mi-am dat seama că încetul cu încetul căpăta un aer de matroană, ceea ce era potrivnic idealului feminin al filmelor mele ... Dar continuam să mă interesez de cariera ei ..."*[6]

Renunțînd la Edna, Chaplin n-o sacrifica asemenea pictorului din *Piciul*. Dimpotrivă, el proiecta s-o relanseze, ambițios, ca vedetă, asigurîndu-i protejatei sale o apariție-etalon convingătoare pentru un viitor artistic independent.

În acest scop urzește proiecte artistice din cele mai neobișnuite, începînd cu *Troienele*, într-o adaptare proprie, pînă la o *Josefina*, vremelnică însoțitoare a impetuosului Bonaparte, un fel de Edna Purviance a lui Napoleon. Proiectele-himeră se estompează de la o săptămînă la alta pînă ce, printr-o întîmplare fericită, în drumul cineastului se ivește personajul feminin după care tînjea: celebra frumusețe americană Peggy Hopkins Joyce. Shirley Mac Laine avea să interpreteze în anii '70, în *Ce drum să alegi?*, un personaj similar, fata de origine modestă, îmbogățită după ce îngropase, rînd pe rînd, cîțiva milionari.

> „ *Peggy* — povestește Chaplin — *venea direct de la Paris, purtînd o încîntătoare toaletă cernită, deoarece de curînd încă un tînăr se sinucisese din pricina ei. În această ținută îndoliată dădea ea buzna la Hollywood ..."*

În legătură cu unul din soți, fermecătoarea interlocutoare a lui Chaplin se lăuda că se închisese în noaptea nunții în iatacul ei, susținînd că nu-l va lăsa să intre pe fericitul ales pînă ce nu-i va strecura pe sub ușă un cec de 500 de mii de dolari . . .

> *„Și ți-a îndeplinit dorința?"* — întreabă, plin de tact Charlie. — *„Da! L-am încasat a doua zi dimineață. Mirele nici nu se trezise ..."* — îi răspunde cinica arivistă, derutîndu-l apoi cu o mărturisire care o învăluie în cu totul altă lumină: *„Tot ce-mi mai doresc este să mă mărit și să am copii* — spuse, aranjîndu-și un diamant de douăzeci de carate!*[7]

În timpul unei croaziere la bordul iahtului lui Thomas Ince, o ascultă fascinat pe Peggy povestind despre legătura ei cu un renumit editor francez. Este, s-ar părea, scînteia care declanșează motorul creației chapliniene. Întors pe uscat, s-a și decis pentru primul film în care Charlot n-avea să apară: *Opinia publică* sau *Pariziana* sau, așa cum și-o intitulase inițial:

FATALITATE Titlu melodramatic, e adevărat! Și totuși, în alternativa genurilor predilecte ale timpului — de-o parte melodrama, de cealaltă, burlescul — între filmele menite să stimuleze mecanic hohotul de rîs sau de plîns, Chaplin experimentează o cale nouă, incomensurabil mai apropiată de adevărul vieții, „zîmbetul printre lacrimi", alternînd pătrunzătoare notații de tristețe cu izbucniri de bună voie sau cu observații umoristice.

Nu subiectul este cel care-ar aduce vreo noutate covîrșitoare. Despre iubiri frînte dureros de îngustimea de vederi a bătrînilor mai vorbise cinematograful în repetate rînduri și pînă atunci. Ceea ce, de la început, atrage atenția în *Opinia publică* este nu ceea ce se povestește, ci modul în care se povestește, descriptivul fiind subordonat mereu expresivului.

Debutul filmului are loc în dominantă expresionistă, Chaplin făcînd să joace nu atît actorii, cît ambianța. Tatăl crud și incapabil să-și înțeleagă fiica este figurat de o umbră care lunecă, sumbru, peste ziduri. După plecarea tinerei la întîlnirea cu iubitul, un plan-detaliu al lacătului care se închide parcă scrîșnind ne-a și sugerat că orice revenire acasă e imposibilă.

Așa se dezmeticește, singură în noapte, Marie Saint-Clair, socotindu-se abandonată nu numai de părintele ei, ci și de Jean care n-a venit la întîlnire. Acesta e pictor și — subliniind parcă filiația dramei din prologul *Piciului* — Chaplin l-a distribuit în rolul tînărului artist din nou pe Carl Miller.

> *„Am tratat subiectul cu minimum de efecte* — se explica Chaplin în articolul *«Arta și spectatorii»*, publicat în 1924. *Am evitat să subliniez sau să îngroș vreun lucru în tentativa conștientă de a prezenta, pe cît era posibil, totul pe calea sugestiei."* [8]

Lui Chaplin îi este suficient să înfățișeze un joc de lumini și umbre pe chipul Ednei, pentru a reda însingurarea eroinei și a explica pasul deznădăjduit pe care-l face, aruncîndu-se în necunoscut ca într-un abis. Marie se află singură, în bezna nopții dușmănoase, pe peronul rece al gării uitate de lume în care s-a oprit expresul. Chaplin nici n-a filmat trenul, prezența acestuia a fost figurată, incomensurabil mai pregnant, prin alunecarea pe chipul Mariei a reflexelor ferestrelor luminate ale vagoanelor care înaintează prin noapte. Reflexele lunecă lent, se opresc, Marie se îndepărtează, iese din cîmpul vizual al camerei. Apoi, reflexele se pun din nou în mișcare proiectate peste peronul pustiu. Trenul a plecat, îl bănuim deja departe. A plecat și Marie . . . Iată o rezolvare în același timp concisă, economică și, mai ales, poetică!

Există o versiune potrivit căreia această splendidă elipsă chapliniană ar fi fost iscată de o deficiență de recuzită. După cum ne comunică cunoscutul filmolog francez Marcel Martin[9], în timp ce turna *Opinia publică*, realizatorul n-ar fi avut la îndemînă o garnitură de vagoane de tipul celor folosite în Franța. Dorind să disimuleze cu orice preț acest neajuns, Chaplin ar fi recurs la trucajul-metaforă. Deși Marcel Martin conchide foarte sugestiv și convingător, definind geniul ca „arta de a îmblînzi posibilitățile reale", avem motive să punem la îndoială autenticitatea acestei legende. Se știe că, mai ales pentru *Opinia publică*, cineastul a ridicat pretenții din cele mai exigente în fața decoratorilor săi, fără a se scumpi la investiții în decoruri din cele mai somptuoase. Două-trei vagoane de cale ferată avînd aspectul exterior al celor din patrimoniul S.N.C.F. n-ar fi putut constitui o problemă. Metonimia era, însă, una dintre figurile de stil preferate de Chaplin în poetica sa. O întîlnim încă în 1918 în *Charlot soldat*, cînd eroul vîna, cu arma la ochi, piloți inamici. Spectatorul putea urmări exclusiv pe chipul țintașului nu numai prăbușirea aparatului, ci și șocul exploziei. Un alt comentator francez, Jean Mitry, notează că un distribuitor neinspirat a adăugat versiunii franceze imaginea prăbușirii autentice a unui avion, extrasă dintr-un jurnal de actualități, destrămînd astfel, în banalitate, subtilitatea figurii de stil.[10] Poezia imaginii *Parizienei* ar fi putut fi, în mod analog, dizolvată în platitudine, prin insertarea, în secvența gării, a unui tren autentic. Pentru că tocmai jocul de umbră și lumină este cel care o proiectează pe eroina filmului, încă din primul act al dramei, pe misterioasa orbită a destinului ei.

Într-un elegant restaurant parizian, vom descoperi peste un an o altă Marie Saint-Clair. Micuța provincială a devenit o rafinată mondenă, frumoasa întreținută a milionarului Pierre Revel. Circumstanțele care fac din Marie amanta acestui „bon viveur" nu-l preocupă cîtuși de puțin pe autor. Remarcînd „elementul de curiozitate al spectatorului, care ar fi vrut să știe cînd și unde au legat cunoștință cele două personaje", Chaplin precizează polemic că „acest incident n-ar fi adăugat nimic filmului . . ." El sfida astfel stereotipiile publicului epocii, pentru care spectacolul cinematografic însemna, înainte de orice, *story*-ul,

propunîndu-i în schimb o operă de observație subtilă.

Pentru secvența restaurantului, Chaplin îi comandase scenografului său, Arthur Stibolt, un decor închis între patru pereți. Operatorul și realizatorul erau situați în exteriorul acestuia și reușeau să filmeze prin deschideri disimulate în zid. Doar Stroheim mai dovedise, în aceeași epocă, o identică pasiune pentru autenticitatea ambianței, punîndu-și interpreții *Rapacității* să evolueze în decoruri complet închise. La Chaplin, ambiția autenticității era împinsă însă și mai departe: o orchestră cînta cu adevărat în restaurantul de lux, veritabili chelneri stilați serveau feluri de mîncare pregătite de un mare restaurant, iar Revel, interpretat de Adolphe Menjou, degusta voluptos homari veritabili.

Dealtfel, rafinamentul gastronomiei pariziene îi inspirase autorului *Opiniei publice* o lungă secvență, aproape documentară, în bucătăria localului, unde Revel pătrundea pentru a pune la punct detaliile somptuosului său dineu. Prilej pentru ca cineastul, abia întors dintr-o vizită în Franța, să persifleze tot ceea ce i se păruse ritual și tabiet în pretențioasele localuri, dedicînd o secvență întreagă ceremoniei preparării bucatelor: Pierre Revel comandă o prepeliță, dezvelită apoi solemn de către ober. Cu o clipire jucăușă din ochi, Chaplin surprindea expresiile chelnerilor din preajmă, care strîmbau dezgustați din nas din pricina mirosului neplăcut de fezandare al bietei păsări.

Bineînțeles că toate aceste fugare notații pariziene erau în marginea filmului, în fundalul său. Ceea ce-l interesa, înainte de toate, pe autor era să-i înfățișeze spectatorului lumea de lux rafinat și impostură în care pătrunsese Marie Saint-Clair, așa cum într-o scenă următoare avea să-i dezvăluie adevărata natură a raporturilor cu Pierre Revel. În salonul apartamentului ei, Marie primește două prietene. Sporovăiesc indiferente, dar au adus în bagajul lor „o bombă cu explozie întîrziată": ultimul număr al unei publicații mondene,

care inserează la loc de cinste un anunț despre apropiata căsătorie a domnului Revel cu o domnișoară din înalta societate. Marie apucă revista cu indiferență, o privește în treacăt, o pune de-o parte și, nepăsătoare, aprinde o țigară. Dar degetele îi tremură ușor și, după ce-și conduce radioasă prietenele, se aruncă asupra revistei și-o parcurge cu dramatice inflexiuni interioare. Citești pe chipul tinerei femei, laolaltă, gelozia și teama abandonului.

Confruntarea dintre Marie și Pierre îi prilejuiește lui Chaplin una din cele mai adînci și mai interesante scene ale filmului. Bărbatul nu-i ascunde nimic, dar își însoțește mărturisirea cu un rîs liniștitor: nimic nu se va schimba, totul va fi ca înainte, mariajul nu influențează decît asupra poziției sale sociale. Revel cîntă distrat la saxofon, în timp ce Marie, tulburată, îi aruncă în față reproșuri. Instrumentul, ca și tînăra fată pe care a cules-o de pe drumuri transformînd-o într-o rafinată întreținută nu sînt decît simple *hobbies*. Chaplin nu ne înfățișează un bătrîn odios și pervers, ci un seducător epicurian care-și învăluie victima în pînza de păianjen a luxului și plăcerii. Marie continuă însă să se zbată . . .

— „*Nu mai pot trăi astfel!* — izbucnește ea. *Sînt nefericită!*", în timp ce Revel o privește ironic, cum prefiră perlele colierului pe care i-l dăruise cu cîteva zile înainte. Este o notație tipic chapliniană, amintind direct de modelul personajului, de Peggy Hopkins Joyce din *Povestea vieții mele*, care declara patetic: — „*Tot ce mai doresc este să mă mărit și să am copii* . . .", în vreme ce își aranja cochet un diamant de douăzeci de carate! Un simplu gest, pune în umbră tirada. Revel este, într-un fel, îndreptățit s-o întrebe pe protejata sa: — „*Ce-ți lipsește? Doar ai totul!* . . ." Ea protestează vehement, în vreme ce el privește, aparent distrat, prin fereastră. Și în timp ce ea îi vorbește despre dorința-i legitimă de a avea, ca atîtea altele, „*o viață de familie și un soț afectuos*", el urmărește din ce în ce mai atent o scenă în stradă: un bărbat încărcat ca un asin și o femeie

care tîrăște după ea o liotă de țînci. — *„Iată ceea ce îți dorești!"* o așază el pe Marie în cadrul ferestrei să-și contemple idealul. Iar ea, într-o izbucnire de furie, își smulge de la gît colierul, ar vrea să i-l arunce în față, apoi își cenzurează intenția cu un gest ireversibil: îl aruncă pe fereastră și-l privește triumfătoare pe Revel, eliberată, pentru o clipă, din lanțurile de aur în care fusese ferecată. Nu va mai fi păpușa lui, nu se mai lasă cumpărată!

Revel îi răspunde cu un zîmbet calm, sigur de sine. Imperturbabil își reia saxofonul și își continuă „trilurile". E convins că Marie nu va renunța la viața de răsfăț pe care i-o oferă. Are și dreptate! Pe fața ei a și trecut o umbră de alarmă. Fiindcă jos, pe trotuar, în fața bijuteriei abandonate s-a oprit un bătrîn vagabond. O ridică, o privește, se uită în jur... Va pleca cu colierul! — *„N-are decît!"* — pare a spune chipul apatic și rece al lui Revel, el n-are chef să mai întreprindă ceva. Și atunci Marie este cea care, incapabilă să renunțe la tentațiile luxului, aleargă după vagabond, abdicînd umilită de la răzvrătirea-i de o clipă. Amuzat, Revel o urmărește de la fereastră cum gonește pe stradă și — beneficiind de experiența urmăririlor din comedia burlescă — Chaplin mai expediază pe urmele Ednei și o potaie, pentru ca Pierre să poată rîde cu atît mai satisfăcut. În cele din urmă, Marie îi smulge bătrînului, colierul, îi întinde, drept consolare, o bancnotă, la întoarcere se poticnește, își rupe tocul, șchioapătă, se străduiește să-și mențină demnitatea în fața unui polițist ivit ca din pămînt, dar cu atît mai adînc se prăbușește în ridicol pentru ca el, bărbatul atotputernic, să se poată amuza copios. E limpede că Marie nu va renunța nici la lux, nici la Pierre Revel.

„Unii teoreticieni susțineau că filmul mut nu poate reda psihologii umane, ci numai gesturi exterioare" — va scrie Chaplin, mult mai tîrziu, în *Povestea vieții mele... „Iată de ce « Pariziana » a însemnat pentru mine o adevărată provocare."*[11]

Provocare ce i-a reușit, de bună seamă, căci ceea ce-l frapează pe spectator și astăzi în acest film viguros, deși trecut de jumătate secol, este tocmai forța de sugestie, ingeniozitatea transcrierii celor mai subtile mișcări psihologice. În scena tîrziei reîntîlniri a celor doi îndrăgostiți, Jean și Marie, Chaplin face să vorbească obiectele însele. Întîlnirea are loc în micul atelier al pictorului, în care totul sugerează paragina. Invitata cere un șervet pentru a și-l așterne sub ceașca de cafea pe care o sprijină în poală, el însă nu găsește decît ștergare rupte. Împăturește unul, să nu se vadă, și în tot timpul discuției va fi obsedat că Marie ar putea observa locul zdrențuit, și, implicit, degringolada sa materială. Mai tîrziu, în apartamentul ei, cotrobăind într-un sertar, camerista lasă să-i scape un guler bărbătesc și întreaga scenă se va desfășura sub apăsarea revelației lui Jean că în viața Mariei a pătruns un alt bărbat. *„Acesta nu mai e cinematograf în sensul obișnuit al cuvîntului* — exclama criticul francez Jean Tedesco. *Aceasta este psihologie cinematografică în acțiune!"*[12]

Ce altceva decît „psihologie cinematografică în acțiune" este, de pildă, magistrala secvență a masajului: întinsă pe masă și acoperită de un cearșaf, Marie se încredințează cu voluptate maseuzei. Sosește o prietenă și se înfiripă o convorbire, timp în care cosmeticiana își continuă, profesional, lucrul, fără a da vreo atenție sporovăielii. Treptat, însă, din atitudinile, din reflexele sale, bănuim că nu pierde un cuvînt. Confidenta o pune în gardă pe gazdă că o a treia „prietenă", profitînd de neînțelegerile dintre Marie și Revel, încearcă să i-l „sufle"; în ajun, după ultima ceartă, au ieșit chiar împreună. Maseuza a smuls cearșaful de pe clientă, și noi o ghicim acum dezvelită, n-o vedem însă, fiindcă trupul ei se află chiar sub limita inferioară a cadrului și urmărim doar degetele care-l frămîntă. Astfel, ședința de masaj și flecăreli continuă netulburată, pînă ce sosește și cea de-a treia prietenă; rivala de care tocmai fusese vorba. Comunicativă și afectuoasă,

aceasta o copleşeşte pe Marie sub efuziunile-i de simpatie, în vreme ce chipul maseuzei devine o parafrază satirică la ipocrizia situaţiei, din expresia ei spectatorul putînd desluşi amuzament, maliţie, stupoare, niciodată însă, ceea ce ar fi fost atît de facil, vreo clipire complice spre obiectiv. Este pur şi simplu reacţia unui om cinstit care refuză perfidia lumii în care se vede constrînsă să-şi cîştige pîinea. Secvenţa prilejuieşte un memorabil recital de mimodramă din partea unei actriţe despre care nu există alte referinţe — Nelly Bly Becker. Este neîndoielnic că doar datorită îndrumării lui Chaplin a izbutit ea această creaţie devenită antologică.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre Adolphe Menjou care — specializat pînă atunci în roluri de banali intriganţi şi trădători — a creat un personaj atît de puternic, încît după *Opinia publică* a fost identificat cu „gentlemanul" arogant şi cinic, elegant şi indolent, rol care l-a urmărit de atunci de la un film la altul, de la puzderia mediocrelor drame de salon pînă la subtilele comedii ale lui Ernst Lubitsch. Aşa încît René Clair putea afirma în 1931 că „tot ce a mai realizat Menjou de atunci, există în *Pariziana* şi chiar mai mult decît atît!"

S-ar putea susţine că Chaplin a fost „autorul" lui Menjou, că a fost prezent în Revel, aşa cum putea fi recunoscut în fiecare personaj al *Opiniei publice*. Ca Flaubert despre Emma Bovary, ar fi putut spune: „Mama lui Jean sînt eu . . ." — în scena în care aceasta străjuieşte, cu mută deznădejde, trupul neînsufleţit al fiului ei, căzut victimă perverselor „jocuri de societate" ale „lumii bune". Căci, plătind ce-i drept tribut stereotipurilor melodramei, Chaplin îl sacrifică pe pictor. E adevărat că dispariţia acestuia este operată cu o remarcabilă artă a reticenţei, sinuciderea consumîndu-se „din off", lucru cu atît mai dificil cu cît cineastul n-avea la dispoziţie nici măcar mijlocul de a marca, printr-o sonoră bubuitură, fatala declanşare a unui pistol subînţeles. Narativ, axele de referinţă ale melodramei sînt respectate: respins de Marie, Jean îşi pune capăt zilelor. La rîndu-i, sfîşiată de conştiinţa vinii sale, Marie St.-Clair îşi va părăsi amantul, începînd o nouă viaţă. Cîte motive de stors lacrimi în acest deznodămînt de *Damă cu camelii*. Şi totuşi, tocmai exacerbarea sentimentalismului lipseşte din *Pariziana*, de la începutul filmului şi pînă la finalul, de o cuceritoare lipsă de ostentaţie: pe un drumeag prăfuit de ţară, o maşină îl poartă pe Revel în necunoscut. E îmbătrînit, dar la fel de indolent şi arogant ca totdeauna. — „Ai mai auzit ceva de Marie Saint-Clair?"—îl întreabă un prieten. Revel răspunde ridicînd neglijent din umeri, agasat de ameninţarea amintirii dezagreabile a unei înfrîngeri. Maşina trece, stîrnind nori de pulbere chiar pe drumul pe care se îndreaptă în sens invers o căruţă. Sub coviltir, alături de un flăcău care desface indiferent burduful unui acordeon, Marie se îndreaptă spre destinul ei. Două planete pe care nici o orbită comună nu le va mai reuni vreodată . . .

Era un act de curaj, în 1923, să înfăţişezi astfel o dragoste sfărîmată, înecată nu în ceaţa lacrimilor, ci a prafului. „Opinia publică" a stîrnit, fireşte, entuziasmul oamenilor de gust. Celor mai mulţi însă, şi nu neapărat spectatorilor neiniţiaţi, filmul le-a părut provocator prin discreţia sa. Maniera aluzivă în care erau tratate acţiunile, studiul minuţios al adevărului de detaliu în detrimentul anecdoticii stîrneau exasperare. Filmul a întîmpinat şi rezistenţa „cenzorilor" care, de pildă, în statul Ohio, l-au interzis, indignaţi de faptul că un gentleman putea să se considere la el acasă în apartamentul unei doamne care nu-i era soţie legitimă. Controverse înverşunate a provocat *Pariziana* mai ales în lumea profesioniştilor Hollywoodului. O idee despre violenţa acestora ne-o poate da reproducerea unei discuţii între Ernst Lubitsch şi ziaristul Jim Tully, care-i solicita în 1926 un interviu, pentru revista „Vanity Fair"[13]. Întrebat de ce face numai comedii, în vreme ce publicul aşteaptă de la el, ca de la un mare cineast, „filme serioase", Lubitsch l-a

invocat în apărarea sa întîi pe Molière, apoi pe Chaplin. — „ E, indiscutabil, un geniu și . . . uite ! . . . face comedii."

— „Chaplin este doar un mim abil. Atît !" — ripostă Tully, expediindu-l cu suficiența tipică colportorilor de cancanuri, care încep să se considere competenți în materie de artă.

„Columnistul" a redat, dealtfel candid, explozia comediografului american în fața acestei blasfemii: — „Lubitsch era indignat de ceea ce am spus. El gesticula strigînd: « Dar *A Woman of Paris?* Nu-i o capodoperă? » Iar cînd ziaristul i-a răspuns: « Doar o poveste ca atîtea altele. Nimic mai mult ! » — Tully notează obiectiv dar deconcertat: „Lubitsch tăcu brusc. Nu mai vorbeam aceeași limbă !"

Majoritatea profesioniștilor Hollywoodului priveau, ca și Lubitsch, *Opinia publică* drept una din datele cele mai importante ale istoriei cinematografiei, drept momentul apariției primului studiu de moravuri în care ambiguitatea caracterelor fusese exprimată cu mijloace specific cinematografice. E adevărat că din punct de vedere tehnic filmul nu aducea neapărat noutăți. Ceea ce era nou, ceea ce impunea respectul și stîrnea admirația era scriitura. Un Theodor Huff, proeminent istoric al filmului american, avea să denumească nu peste multă vreme *Pariziana,* drept un „curs superior de tehnică cinematografică, pentru uzul regizorilor și producătorilor de film"[14]

Cît despre Chaplin, pentru el *Pariziana* nu fusese decît un rămășag. Decepționat de condescendența cu care era privită comedia, năzuise să facă dovada că, dacă dorea, putea realiza și o dramă de înaltă tensiune estetică și intelectuală. Acum, după ce-și făcuse gustul, se putea întoarce la uneltele adevăratei sale vocații, prevenindu-și publicul că:

„O comedie, oricît de sprințară ar fi, poate constitui o operă de artă, la fel de mare ca și o tragedie greacă. Ambele ne insuflă emoție și fiecare ajunge la o concluzie prin propriul său sistem logic ..."

Extrasă dintr-un articol chaplinian[15], scris imediat după lansarea *Opiniei publice,* această asertiune, pe care un Aristofan ar fi contrasemnat-o fără șovăială, dovedea că, pe deplin conștient de anvergura operei sale, cineastul se și pregătea pentru capodoperele sale viitoare: *Goana după aur, Circul, Luminile orașului.*

Purtînd în sine imaginea tulbure a unor secvențe nefilmate încă, părea stăpînit de o singură teamă: vremelnicia artei umbrelor de pe ecran.

„Rîdem de filmele turnate cu un deceniu în urmă, nota el, dar să anticipăm cu încă zece ani și încercați să-mi garantați dacă cineva, privind atunci nu numai operele noastre realizate astăzi, dar și pe cele care vor ieși pe ecrane în viitorul apropiat, va simți o mare diferență între ele și cele care ni se par nouă, astăzi perimate ..."

Măscăriciul de odinioară dorea acum să înfrunte, infailibil, timpul, asemenea monumentelor. Și aidoma poeților tuturor vremilor, sacrificîndu-și liniștea ambiției de a dura, plătea prețul dintotdeauna al dăinuirii: neostoitul zbucium al creației.

XVI

NEOBIȘNUITELE AVENTURI ALE LUI MISTER WEST ÎN ȚARA BOLȘEVICILOR

(Neobîiciainîie prikliucenia Mistera Vesta v strane bolșevikov)

de **Lev Vladimirovici KULEȘOV** (1899—1970)

U.R.S.S. 1924*. *Scenariul:* N. Aseev. *Imaginea:* A. Levițki. *Distribuția:* Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet A. Hohlova, P. Podobed și alții.

„Aveam paisprezece ani cînd am trecut, pentru prima oară, pragul unui studio" — își amintea Lev Kuleșov într-o confesiune înregistrată, către sfîrșitul vieții, în fața camerei de luat vederi. *„Doamne, ce mi-a mai fost dat să văd atunci pe platoul «Kinofabricii» lui Hajonkov ! O harababură de nedescris ! Într-un ungher, mobilă aurită, într-altul, o cocioabă primitivă, în trei colțuri diferite ale aceluiași platou, trei operatori înregistrînd scenele a trei filme diferite. Filmau și strigau toți deodată în pîlnii: «Apropiați-vă unul de altul . . . mai repede ! . . . » Ea tremură înfiorată . . . « Tu, înfurie-te ! Mai multă pasiune, ce dracu ! » . . ."*

Avea într-adevăr 17 ani cînd, în 1916, fusese angajat ca scenograf de către unul dintre regizorii cei mai proeminenți ai cinematografiei ruse a epocii, Evgheni Bauer. În cel de-al treilea an al său, războiul măcina necruțător tinerele energii ale țării, și pe „piața muncii" se mai găseau disponibili doar băiețandri încă nemobilizați, ca el. Era îndrăgostit de viteză, de motocicletă, de problemele dinamicii umane în general și, firește, de artă. S-a dovedit, curînd, o bună achiziție pentru studio. Decorurile sale demonstrau simț pictural și fantezie și, ceea ce era mai util, dovedea o adîncă pasiune pentru ceea ce se putea realiza în condiții atît de precare pe platoul lui Hajonkov. Poate tocmai de aceea, cînd junele-prim al filmului fu chemat sub arme, Bauer i-a propus noului venit să-i ia locul.

Am văzut cîteva scene din pelicula-i de debut, intitulată romanțios: *Spre fericire*. Era o poveste sentimentală care se consuma în grădini somptuoase, cît despre fostul scenograf promovat june-prim, un pic prea june și prea fragil, el seamănă cu René Clair la debutul său în *Parisette* de Feuillade. Mai e în film și o frumoasă fată care plutește vaporos, rotindu-și poalele rochiei lungi și albe. Kuleșov mărturisea nostalgic:

> *„Nu mi se cerea mare lucru ! Eram amorezat pînă peste cap de partenera mea și nu trebuia decît să nu-mi ascund sentimentele. Dar privindu-mă astăzi pe ecran, totul mi se pare îngrozitor: oare sînt eu ?..."*

Senzația de înstrăinare pe care i-o sugera propria-i imagine era un simptom că junele-prim din *Spre fericire* nu pentru actorie era croit. Dar cum se îndrăgostise pasional nu numai de o siluetă vaporoasă, ci și de întreaga lume a studioului, avea să fie regizor. Și aceasta, la 18 ani! Într-un fel, tot datorită lui Bauer, care moare subit, lăsîndu-i locul. Filmul trebuia terminat, vremurile erau

* Din evenimentele cinematografice ale anului: Printre cele 600 de filme turnate în S.U.A.: *Calul de fier* de John Ford și *Navigatorul* de Buster Keaton. Cecil B. DeMille realizează ambițioasa sa superproducție *Cele zece porunci*. Din Austria, un tînăr cineast maghiar, Kerestesz Mihaly, devenit ulterior Michael Curtiz, îi dă o replică pe aceeași temă. La Paris, A. Kamenka creează compania „Albatros", avînd ca efigie „Pescărușul" cehovian, în cadrul căreia vor activa L'Herbier, Epstein, Feyder și René Clair (ce debutează cu *Antract*). Un alt remarcabil debut parizian: *Fiica apelor* de Jean Renoir. La teatrul „Vieux Colombier", Jean Tedesco organizează reuniuni cinefile care vor intra în istorie. În Germania, Fritz Lang ecranizează *Nibelungii*. Producătorul Erich Pommer încearcă să pună bazele unei cinematografii europene care să concureze cu cea de peste Ocean. În România, Jean Mihail ecranizează *Păcat* de I.L. Caragiale. În U.R.S.S. este creată societatea „Sovkino", condusă de un consiliu de cinci membri, care alege subiectele și planifică producția.

nesigure,[1] producătorul Hajonkov n-are altă alternativă, deşi-l măsoară neîncrezător din priviri pe colaboratorul apropiat al defunctului.

„PROIECTUL INGINERULUI GARIN" ŞI GEOGRAFIA MONTAJULUI

Aşadar, iată-l pe Kuleşov debutînd în 1917, chiar în ajunul „celor zece zile care au zguduit lumea", cu un film oarecare: *Proiectul inginerului Garin*. Această peliculă îi pune, totuşi, probleme de limbaj cinematografic, faţă de care profesioniştii epocii manifestaseră, în general, indiferenţă rutinieră. Într-o secvenţă, de pildă, eroul principal mergea însoţit de fiica sa, undeva în afara oraşului, pentru a examina şirul pilonilor reţelei electrice. În studio, filmarea unei asemenea secvenţe i-ar fi cerut scenografului confecţionarea unor piloni de carton convenţionali. Să-i transporţi pe interpreţi în afara oraşului, în faţa reţelei reale, ar fi fost, din punctul de vedere al lui Hajonkov, o risipă de timp nejustificată. Cum nu dorea să se expună dojenilor patronului, tînărul cineast a recurs la ceea ce i se părea un expedient. Şi-a filmat întîi, interpreţii, cu privirea îndreptată în sus. In acelaşi timp, un asistent al operatorului a fost expediat să ia cîteva planuri ale reţelei de înaltă tensiune; apoi le-a montat, alternîndu-le cu cele prinse în studio. La proiecţie interpreţii înşişi au fost uimiţi cît de convingătoare era impresia că se aflau, cu adevărat, în faţa pilonilor.

Un altul ar fi trecut pragmatic pe lîngă o asemenea descoperire. Nu şi Kuleşov, care meditează insistent asupra posibilităţilor *montajului*. *„Am fost primul care a pronunţat acest cuvînt în Rusia . . ."*[1] avea să declare ulterior, nu fără justificată mîndrie. Din faptul că interpreţii păreau că merg sub linia de înaltă tensiune, deşi nu trecuseră niciodată prin faţa ei, regizorul a tras o importantă concluzie teoretică: *montajul poate zămisli o geografie inexistentă în realitate.* În studii publicate în „Monitorul cinematografiei", încearcă să-şi împărtăşească descoperirea, dar nu-l

ia nimeni în seamă. Ce experienţă poate să posede acest tinerel care are la activul său un singur film, şi acesta realizat datorită unui accident? Un „futurist" gălăgios ca atîţia alţi imberbi ai boemei artistice care, abia ieşiţi la lumină, au convingerea că au şi descoperit piatra filosofală a succesului!

Octombrie 1917 răstoarnă apoi, cu violenţă, structurile întregii societăţi. Studiourile cinematografice rămîn pustii. Ermolaev, Hajonkov, marii producători, proprietarii „kinofabricilor", fug spre apus, urmaţi de celebrităţi ale ecranului. Un Mosjukin, frumoasa Vera Holodnaia (care-i va inspira, în anii noştri, lui Nikita Mihalkov filmul *Sclava iubirii*) caută refugiu în însorita Crimee, împreună cu regizori reputaţi ca Volkov, Turjanski sau Nadejdin, pentru ca, luînd ulterior calea exilului, să se stabilească în Occident. În confruntarea cu realitatea aspră, necruţătoare a evenimentelor revoluţionare, lumea convenţională a vechiului cinematograf pare, în mod inevitabil, condamnată. O generaţie întreagă de profesionişti ai ecranului a fost înlăturată şi o alta este, prin forţa lucrurilor, chemată sub arme la o vîrstă la care, în condiţii normale, n-ar fi părăsit încă pupitrele şcolii. Kuleşov, care abia dacă a împlinit 18 ani, pare un „bătrîn" al cinematografiei în raport cu mulţimea noilor veniţi, fiindcă are experienţa muncii în studio. În 1918, este numit şef al biroului sovietic de actualităţi cinematografice!

Ia parte la războiul civil în această calitate, cutreieră fronturile, avîndu-l ca însoţitor pe operatorul Eduard Tissé, viitorul colaborator al lui Eisenstein.

> *„Într-o zi, am plecat cu un autocamion. În calitatea mea de regizor, mă postasem la mitralieră. Tissé se ocupa de camera Debrie, foarte greoaie şi incomodă. Ajunşi la aproximativ 300 de metri de poziţiile artileriei albe, aceştia au început să tragă în noi. Tissé a reuşit să filmeze treizeci de explozii de obuz care ne erau destinate. În timpul lucrului, dădea întotdeauna dovadă de un curaj prodigios. Şi, gîndiţi-vă, toate aceste explozii fuseseră filmate la manivelă, nu cu un aparat acţionat mecanic. În momentul în care, în cele din urmă, abandonarăm camionul, o ultimă salvă îl şi pulveriză ..."* [2]

Asemenea temerare expediţii nu erau, însă, prea frecvente, fiind împiedicate nu atît de artileria albă, cît de penuria de peliculă. Şi totuşi, în pofida lipsei de posibilităţi, în cultura tinerei republici sovietice se lucrează intens. Asemenea arhitecţilor tînjind după construcţii efective, ce înscriu pe calc magnifice proiecte utopice în care cercetătorii recunosc abia astăzi amprenta unei înalte mişcări spirituale, Kuleşov, cineastul care nu poate filma, se refugiază în munca de cercetare. Articolele publicate între 1918—1920 încearcă să răspundă unor întrebări pe care nimeni nu mai avusese curajul să le ridice: Ce este arta? Care este locul cinematografului în rîndul celorlalte arte? Care este specificul structurilor sale?

Arta modernă — consideră Lev Kuleşov, se află în impas. În formele în care subzistă, ea este condamnată fie să dispară, fie să ia forme noi. Pornind de la această axiomă, atît de larg împărtăşită în epocă, Kuleşov continuă cu o concluzie proprie:

> *„Întreaga energie, toate mijloacele, întreaga cunoaştere a legilor timpului şi spaţiului aplicabile în artă, trebuie îndreptate spre calea cea mai legată de viaţa contemporană: această cale e cinematograful!"* [3]

Înainte de aceasta, însă, cinematografia trebuie şi ea eliberată de inerţiile trecutului. Eliberată, înainte de toate, de influenţa teatrului! Prin structura sa artistică, cinematograful nu poate avea nimic comun cu scena! *„Ceea ce este plus pe ecran, devine minus în teatru — şi invers ... Actori, regizori, scenografi, înscrieţi pe steagul vostru cu majuscule că în cinematograf ideea este o idee cinematografică!"*[4] Arta cinematografică nu este cîrpăceală psihologizantă, nu este fixarea mecanică pe peliculă a unei intrigi teatrale, ci restituirea firească a timpului şi spaţiului, este înregistrarea materialului natural şi uman şi organizarea prin montaj şi proiecţie a atenţiei spectatorului. Interesul savanţilor, entuziasmul şi măiestria actorilor trebuie îndreptate spre cinematograf!

Dar cum savanţii nu se prea grăbeau, de studiul legilor cinematografiei se va ocupa însuşi tînărul cineast. Kuleşov, descoperă specificul cinematografiei în schimbarea ritmică a bucăţilor separate de imagine animată, adică în montaj. *„În cinematograf* — afirmă temerarul teoretician— *montajul constituie ceea ce este compoziţia culorilor în pictură sau armonia sunetelor în muzică ...",* el se supune unor legi determinate, în funcţie de care *„realizarea filmului nu se deosebeşte întru nimic de construcţia unei maşini".* Acest mod ingineresc de a concepe cinematograful este — după cum observă judicios N. A. Lebedev — *un reflex al influenţei teoriilor constructiviste în epocă.*[5] *„Pentru organizarea percepţiei spectatorului—* scrie Kuleşov — *principalul nu este ceea ce e filmat într-un plan dat, ci modul în care îl succede un plan pe celălalt, felul în care sînt construite secvenţele ..."* În mod paradoxal, pentru Kuleşov modelul unui produs de calitate este ... filmul american de aventuri! El studiază, nu fără invidie, reacţia spectatorilor în sălile supraaglomerate, încercînd să înţeleagă prin ce-şi subjugă spectatorii asemenea poveşti cinematografice infantile. Concluzia sa este că produsele cinematografice hollywoodiene cîştigă prin mişcare şi, mai ales, prin eficacitatea montajului, *prin construcţie.* Astfel ajunge la principiul naraţiunii cinematografice solide, alcătuite dintr-un mare număr de scurte fragmente care acţionează fiecare în parte ca o literă, pentru ca secvenţa să poată fi „citită" dintr-odată.

FILMUL FĂRĂ PELICULĂ

Din nefericire, teoreticianu nu-şi poate pune în practică aserţiunile şi ipotezele altfel decît prin mărunte experienţe de laborator. Dar fie şi aşa, lucrează! I se alătură alţi entuziaşti ai imaginii însufleţite, treptat „laboratorul" se transformă în atelier, iar atelierul evoluează spre ceea ce va deveni curînd prima şcoală de cinematograf din lume.

Împreună cu discipolii săi, inventează „filmul fără peliculă", spectacole în care actorii jucau divizînd reprezentația într-o manieră cinematografică, fără a avea însă și posibilitatea s-o fixeze pe peliculă. Filmul exista, dar numai pentru o clipă! Iată, în relatarea lui Kulешov însuși, cum decurgea un asemenea spectacol:

Prima secvență: Pudovkin, în fața avancortinei își înnoadă, cochet, un ciorap de mătase la gît. *A doua* (perdeaua e ridicată): scena înfățișează cabinetul în care „doctorul" Podobed examinează o pacientă. *A treia:* cortina cade și în fața ei, Hohlova, soția doctorului face o criză de gelozie. Noua ridicare a cortinei, care dezvăluie ciocnirea dintre pacientă și soție etc. etc. Întreg spectacolul era realizat prin intermediul jocului de cortine care secționau platoul în diverse planuri.* „Filmele" se derulau într-un local minuscul, amenajat într-o casă de locuit, care gemea de lume la fiecare „proiecție". Un corespondent al ziarului german « Berliner Tageblatt » nota cu uimire că *„cei mai buni reprezentanți ai lumii artistice moscovite urmăresc acțiunea cu concentrare și înțelegere. Ai în față o familie strîns unită de aceeași credință artistică . . ."*[6]

Filmele adevărate se fac, totuși, cu peliculă și, de îndată ce obține o cantitate infimă, maestrul își antrenează colaboratorii în experiențe captivante. El își filmează eleva preferată, pe Hohlova, trecînd pe lîngă vitrinele unui magazin universal, apoi un alt colaborator, prințul Lev Obolenski, mergînd pe malul rîului Moscova la o distanță de cîțiva kilometri. În pofida distanței, cei doi au aerul de a se remarca unul pe altul și își zîmbesc afectuos. Apoi, în alt colț al Moscovei, pe un bulevard central, e filmată și întîlnirea.

* Aceste „filme fără peliculă" reprezintă în embrion formula metodei repetitive pe care Kulешov o va aplica de la primul său film, astăzi celebrul *Mister West.* Înainte de a trece la turnarea scenei propriu-zise, actorii o repetau îndelung în decorul ei, investigîndu-i posibilitățile. Și numai după ce cadrul li se părea pe deplin elaborat și asimilat, se trecea la „fracționarea" acestuia.

Ei își strîng mîinile în fața monumentului lui Gogol și privesc cu curiozitate o clădire în care recunoaștem . . . Casa Albă din Washington! Dar nici această năstrușnică performanță nu-i domolește frenezia de creator al unei noi geografii. Kuleșov dorește să-i facă pe actorii săi să și „atingă" nu numai să contemple, reședința Președintelui Statelor Unite. Își filmează interpreții urcînd scara monumentală a catedralei Hrista Spasitelea și, la proiecție, toată lumea are impresia că Hohlova și Obolenski urcă treptele sediului prezidențial de peste Ocean . . .

— Nu s-a făcut nici un trucaj — proclamă triumfător, maestrul, în prelegerea sa, nici o expunere dublă. Remarcați că efectul nostru a fost obținut exclusiv prin organizarea materialului, prin metoda construcției sale cinematografice. Această scenă demonstrează forța uimitoare a montajului, care s-a dovedit atît de puternică încît materialul a putut fi descompus, recompus și transformat radical . . . Numai din materialul dat nu veți obține niciodată lucruri neobișnuite. Putem face o experiență mai simplă: dumneata, Neta, treci lîngă ușă. O vom filma pe Neta Vacinadze în plan general, iar apoi, la montaj, vom lipi un prim plan cu capul Hohlovei. Vom crea în felul acesta un om nou, o nouă anatomie, inexistentă — și aceasta nu va fi nici ea rezultatul unui trucaj, ci al montajului, al organizării materialului! . . .[7]

— Și totuși, ripostează un discipol, există în cinematografie lucruri care sînt cu totul independente de montaj. De pildă, starea psihologică a interpretului . . .

— Starea psihologică? — izbucnește profesorul, cenzurîndu-și însă instantaneu explozia. Să vedem . . . Imaginați-vă un prizonier îndărătul gratiilor. E hămesit. De cînd nu i s-a mai dat de mîncare pe săturate! Iată că i se aduce o farfurie cu supă. Pe chipul său vei citi bucuria, firește . . . Iar acum, o altă scenă cu același interpret. Prizonierul e sătul, dar tînjește după libertate, după

soare, după nori. I se deschide poarta temniței, e scos afară, vede păsările, norii, soarele și se bucură privindu-le. Vă închipuiți că cele două stări psihologice ale aceluiași interpret ar putea fi confundabile?

— Evident că nu! — intervine cineva. Actorul nu poate exprima decît diferit cele două simțăminte, pentru că reacția sa în fața unei farfurii de supă și în fața senzației de libertate trebuie să fie diferită.

În sală se stinge lumina și este proiectat fragmentul istorisit de Kulešov. Toată lumea este de acord că actorul a redat expresiv și diferențiat cele două nuanțe ale bucuriei.

— Ei bine, acum să trecem la operația noastră de montaj, decide profesorul. N-avem decît să redistribuim cele două planuri ale bucuriei.

Operația este executată, cele două planuri inversate, dar la proiecție impresia spectatorilor rămîne aceeași, anume că bucuria de pe chipul interpretului dobîndește nuanțe specifice în fața potolirii foamei și a regăsirii libertății. De ce? *Pentru că planul e identic* — răspunde triumfător Kulešov. *În cinematograf, chiar dacă jocul actorului urmărește altceva, privitorul îl va percepe întotdeauna așa cum l-a intenționat monteurul, deoarece spectatorul „prelucrează" el însuși cadrul și vede în el ceea ce îi sugerează montajul.*

„EFECTUL KULEȘOV" Pe ecranul atelierului rulează acum un fragment ciudat: un plan lung și imobil al faimosului actor Mosjukin, care a fost segmentat în cîteva bucăți. Mereu aceeași imagine a lui Mosjukin a fost montată în fața unei farfurii cu supă, a porții unei închisori, a unei fete fermecătoare, a sicriului unui copil. Și de fiecare dată chipul interpretului capătă parcă o altă expresie, deși planul, se știe, e același. Dar nuanța emoțională îi e atribuită de spectator. Prin „efectul" său, Kulešov demonstrează că psihologia publicului poate fi determinată de montaj, că munca actorului, mișcarea, comportarea lui pot fi modificate în montaj, într-o direcție sau alta. Din punctul de vedere al maestrului, regizorul e un simplu inginer, pentru că „producția unui film nu diferă de construcția unei mașini".

— Poate că nu mai avem nevoie nici de actori, în cazul ăsta! — intervine cineva agresiv, încercînd să ducă pînă la absurd teza profesorului.

— Exact! Cinematograful n-are nevoie de actori, în accepția lor clasică, tradițională, teatrală. Așa cum tehnologia cinematografului se deosebește de cea a teatrului, munca actorului de film este fundamental deosebită de cea a actorului de teatru. Jocul teatral nu corespunde ecranului. Gestul epic, larg al scenei, mimica îngroșată pentru a putea fi sesizată de către spectatorul din stal nu mai sînt necesare în cinematograf, unde primplanul poate transmite și cea mai subtilă mișcare mimică. Iată de ce artei cinematografice, căreia îi este specifică utilizarea materialului realității vii, îi sînt de trebuință nu actori, în sensul teatral al cuvîntului, ci „modele naturale", adică oameni capabili să stîrnească ei înșiși interesul și inspirația filmică. „Modelului natural" nu i se mai cere „trăire", „emoție", ci o bună utilizare a expresiei corporale și iscusința de a efectua întocmai mișcarea cerută de regizor . . .[8]

O cantitate mare de peliculă importată din străinătate îi duce pe ucenicii atelierului lui Kulešov din domeniul teoriei în cel al practicii cinematografice. Profesorul își îmbarcă discipolii într-un vagon și pleacă pe front, pentru a realiza acolo un film „de agitație". Vechile metode de filmare, caracteristice jurnalului de actualități, nu mai corespund sarcinilor actuale — socotește Kulešov. Noua etapă istorică, în care dușmanii revoluției sînt zdrobiți pe fronturile războiului civil, cere noi forme de expresie. Filmul „atelierului" — intitulat banal *Pe frontul roșu* — va fi, din nou, remarcabil prin gîndirea construcției sale, prin montaj. Fragmentele de ficțiune jucate de actori alternează cu cele de actualități înfățișînd viața reală a frontului.

. . . Care sînt „modelele naturale" de care dispune Kulešov? Hohlova, o tînără ciudată cu un

chip nu prea seducător, spiritualizat însă de o seducătoare expresivitate, actriță care va deveni nu numai vedeta trupei, ci și protagonista vieții personale a maestrului, soția sa; sosesc ostași demobilizați cu chipuri înăsprite de război: Vsevolod Pudovkin, matematician prin formație și „aventurier" prin vocație, evadat dintr-un lagăr de prizonieri german; un prinț autentic, Lev Obolenski, fugit din corpul pajilor imperiali pentru a se angaja ca voluntar roșu, și atîția alții. Cu gîndul la viitoarele sale filme, maestrul înconjurat de discipoli, cutreieră teatrele, cluburile, arenele circului pentru a-și vîna „modelele". Într-o seară, își poartă suita, nu se știe de ce, în vacarmul unei gale pugiliste. În mijlocul frînghiilor întinse ca struna, un vlăjgan împarte pumni cu nemiluita, oferind un adevărat recital de agilitate și grație coregrafică. Cînd ovațiile publicului se potoliră, Kulesov îl luă deoparte, ademenindu-l cu o posibilă carieră cinematografică. Boxerul mărturisea ulterior că cea dintîi reacție a sa a fost refuzul cel mai categoric. Strănepot al unui aventurier englez stabilit în Rusia în timpul războaielor napoleoniene, Boris Barnet încercase inițial artele frumoase, pentru a le abandona curînd, cucerit de pasiunea pentru cultura fizică. Kulesov îi făgădui, însă, un rol în care și-ar fi putut exhiba tocmai vocația de acrobat, așa că destinul lui Barnet era pecetluit: avea să intre în cinematografie unde, abandonînd curînd acrobația, îi era rezervat un loc printre cei mai originali realizatori ai studiourilor sovietice.

În momentul în care se petrece întîlnirea dintre Barnet și Kulesov, curgerea ulterioară a evenimentelor e încă greu de întrevăzut. Războiul civil abia s-a sfîrșit, contactele cu apusul au fost reluate și de acolo a fost importată o cantitate de peliculă. Studiourile sînt însă devastate. În fuga lor, producătorii au cărat cu ei tot ce-au putut. Și au putut să care mult!

Echipamentul primitiv și descompletat al studiourilor vremii, aparatura rudimentară de la începuturile cinematografiei, laboratoarele unde

pelicula era developată pe tamburi învîrtiți cu manivela ca în vremea lui Méliès — mai pot fi și astăzi văzute într-o comedie a epocii, *Vînzătoarea de țigări de la Mosselprom*, în care eroina principală, invitată, ca și Barnet, să devină actriță de cinema, era purtată prin platouri . . . Și lui Kulesov îi lipsesc proiectoare puternice, îngustimea platoului înăbușă decorul, actorii dîrdîie în pavilioane neîncălzite, o ușă se prăbușește rănindu-l pe Komarov, dar piedicile nu frînează elanul echipei. Filmul de aventuri al lui Kulesov trebuie să constituie concretizarea mult așteptată a celor patru ani de cercetare teoretică și practică desfășurată în cadrul convențional al „laboratorului". Prea așteptau de mult protagoniștii „filmelor fără peliculă" clipa cînd, în sfîrșit vor dispune de mijloace pentru a transpune pe un ecran real tot ceea ce pînă atunci nu găsise expresie decît pe cel al fanteziei lor. Lucrează la un scenariu pe care poetul Nikolai Aseev și-l extrage din actualitatea recent înfiripatelor schimburi comerciale cu Occidentul.

Și iată, pe platoul fostei fabrici a lui Hajonkov, înfiripat un colț necunoscut de America, Breacksville, tîrgușor anume inventat pentru a configura pașnica reședință a lui Mister West, americanul liniștit care intenționează să pornească în expediție de afaceri prin „misterioasa" țară a sovietelor. În interpretarea lui Podobed, delicatul senator ne este înfățișat, la început, privind serafic prin lentilele ochelarilor o pereche de hulubi pe care-i hrănește în palmă. Habar n-are prin ce încercări îi va fi dat să treacă, deși prietenii săi americani încearcă să-l convingă să renunțe la voiajul plănuit, vorbindu-i despre grozăviile care, pasă-mi-te, s-ar petrece în republica bolșevică.

Vizitînd Moscova, businessmanul american, victimă a credulității sale și calomniilor presei internaționale, cade — pradă ușoară — în mîinile unei bande de escroci și pușlamale. Ei însceneazä arestarea sa de către N.K.V.D., judecarea și condamnarea la moarte pentru ca, în cele din urmă,

să-i poată oferi protecție, evident în schimbul unei consistente gratificații. Pînă la urmă, organele de securitate sovietice îi vin de hac bandei, eliberîndu-l pe businessman care, în compania noilor săi prieteni, milițienii, contemplă Moscova, participă la demonstrația de 1 Mai din Piața Roșie, și, purtat de entuziasm, îi scrie soției sale o misivă pe care o încheie cu un avîntat: „Trăiască bolșevicii!"

Fabulei literare, cum vedem, destul de rudimentare, Kulešov și Pudovkin îi adaugă „gaguri", numere excentrice, efecte parodice. De pildă, omul însărcinat cu protecția lui Mr. West devine, în interpretarea acrobatului și sportivului Barnet, un superb cowboy care stăpînește tainele călăriei, mînuirii lasoului, rodeo-ului, în cea mai bună tradiție a Vestului Sălbatic.

E drept că în partea de început a filmului, e greu să-l recunoști pe teoreticianul montajului. Schimbările de plan sînt destul de rare și, de cele mai multe ori, realizatorul preferă în locul montajului prin tăiere, înlănțuirea. Spiritul „american" al montajului se dezlănțuie abia în celebra secvență a urmăririi, cînd Jeddy-Barnet, abia debarcat pe peronul gării moscovite, va porni după răufăcătorul care a înșfăcat servieta stăpînului. Cum scena nu se petrece în Texas, ci în preajma Kremlinului, Jeddy va renunța la recuzita clasicului armăsar, adoptînd o sanie ce lunecă vijelios pe străzi.

Este, desigur, insolită imaginea acestui cowboy citadin, gonind pe străzi înzăpezite, dar performanța acrobatică a lui Boris Barnet, bine garnisită cu salturi din sanie pe automobile, cu cățărări vertiginoase cu escaladări de etaje dă, încă și astăzi, frisoane spectatorului. Evoluția imponderabilă a acestui demn emul al lui Douglas Fairbanks, este pusă inspirat în valoare de foarfeca lui Kulešov. Planurile sînt scurte și expresive, ritmul lor taie respirația, suita lor, cu întorsături neașteptate de situație, provoacă buimăceala spectatorului.

Se vede, dealtfel, limpede că întreg subiectul nu este decît un pretext pentru asemenea secvențe dinamice, pentru „cinematograful de acțiune" în care încăierările și urmăririle abundă. Încărcătura satirică, justificare tematică a filmului, este uitată în plan secund. E drept că realizatorii se amuză deghizîndu-l pe Vsevolod Pudovkin cu jambiere albe, redingotă și joben în rolul periculosului Jban, „cîndva estet, acum aventurier sadea!"; Jban are misiunea să-l seducă pe Mister West, înapoindu-i servieta și oferindu-i protecția, într-o Moscovă în care poliția n-ar fi capabilă să întroneze ordinea. Pudovkin-Jban îi prezintă candidului călător yankeu „vestigiile Moscovei de odinioară": „Aici a fost Teatrul Mare..." (îi indică el ruinele unei clădiri insalubre, demolate de către Mossoviet). Sau: „Aici a fost palatul meu!" (îi arată edificiul Universității); m-au obligat să-l schimb pe această cocioabă..." Cocioabă care va deveni și noua locuință a americanului ultracredul, luat cu asalt nu numai de infantilele vicleșuguri ale „pegrei" moscovite, dar și de o vampă de tip hollywoodian, a cărei compoziție Kulešov a încredințat-o, bineînțeles, Hohlovei. Evident că pînă la urmă naivul *businessman* va fi salvat grație eforturilor conjugate ale miliției și fidelului „înger păzitor", cowboyul Jeddy. Dar ceea ce rămîne în memoria spectatorului sînt nu atît amănuntele intrigii, la fel de facile ca cele ale modelelor americane, cît verva unor gaguri, emulația interpreților și, desigur, montajul unor scene, în care ritmul și inventivitatea succesiunii cadrelor capătă rolul principal.

De fapt, *Mister West* este cel dintîi film în care Kulešov are posibilitatea demonstrării întregii panoplii de efecte pe care le-a inventat în anii de studiu solitar ai muncii de laborator. Comedia ca atare n-a avut — cum se spune — un „răsunător succes". Dealtfel, tocmai aceasta și este paradoxal în destinul acestui clasic al ecranului universal, că n-are, în întreaga-i operă, filmul său cel mare, capodopera. Prea intens și prea direct demonstrativ dorise să-și aplice tezele teoretice pen-

tru a se putea realiza într-o pagină artistică de reală incandescență. A fost întotdeauna imobilizat de exagerările propriilor teorii despre atotputernicia montajului, despre mecanicismul construcției și negarea trăirii actoricești. Fiecare dintre filmele sale a fost și a rămas pentru Kuleșov un pretext de aplicare a tezelor sale și nu un obiectiv estetic, ele vădeau răceala „privirii tehnicienilor și inginerilor" la care se referea Fairbanks, opunînd-o entuziasmului candid al pionierilor. Dacă privim însă evoluția ulterioară a ecranului sovietic, nu e greu de constatat că tocmai pornind de la ceea ce era rațional în cercetările și generalizările lui Kuleșov, delimitîndu-se critic de ceea ce era exagerare și aberație, au putut fi tezele sale dezvoltate de către Pudovkin, Eisenstein și alții, prin tot ce va fi mai bun și mai viabil în școala sovietică. În acest sens, era cu totul legitimă asertiunea grupului de cineaști, discipolii de altădată ai „atelierului", care în prefața cărții lui Kuleșov *Arta filmului*, apărută în 1928, declarau:

„Nu aveam pe atunci o cinematografie. Acum, o avem! Crearea ei a fost opera lui Kuleșov. Problemele formei erau inevitabile și el și-a asumat sarcina să le rezolve.. Kuleșov e cel dintîi cineast care a vorbit de alfabet, organizînd un material încă nearticulat, ocupîndu-se de silabe și de cuvinte. NOI FACEM FILME... KULEȘOV A FĂCUT, ÎNSĂ, CINEMATOGRAFUL! "[9]

Și astfel, destinul a făcut ca personalitatea lui Lev Kuleșov să capete circulație mondială nu atît datorită unor filme intrate în patrimoniul clasic, cît curajoaselor sale cercetări și mai ales „efectului" care-i poartă numele. Invitat, în 1962, la Paris, pentru a fi sărbătorit sub înaltul patronaj al UNESCO, un critic cinematografic i-a pus, insidios următoarea întrebare: „Cine a descoperit și folosit primul montajul în cinematograf? Griffith sau Kuleșov?" Să trecem peste faptul că întrebarea criticului respectiv îi reflecta ignoranța, pentru că montajul fusese descoperit și folosit încă înaintea lui Griffith. Să ne întoarcem la riposta bătrînului regizor, pe cît de spirituală, pe atît de original „montată":

„— *Ați văzut vreodată, domnilor* — a întrebat el privind lung asistența — *ați văzut dv. vreodată o maimuță înghițind muște? Ea nu le prinde, ea le culege din aer, îi cad pur și simplu în palmă, pentru că roiesc în jur ... În artă se întîmplă uneori la fel. Există momente cînd poți să prinzi o idee din aer, pentru că o etapă dată a civilizației, a culturii a proiectat-o acolo. Istoricește, fără îndoială că Griffith a folosit înaintea mea montajul. Dar meritul celor dintîi studii teoretice asupra montajului probabil că mie îmi revine, în pofida tinereții mele. Ideea noului se afla în aer, să n-o fi prins eu, mai de vreme sau mai tîrziu ar fi prins-o un altul. Destinul a vrut să fiu tocmai eu acela...*"[10]

Ziariștii au zîmbit, au aplaudat recunoscători și bătrînul a coborît înalta estradă cu aceeași tulburătoare modestie cu care o urcase. Cu chipul imobil, ca odinioară Ivan Mosjukin în fața farfuriei cu supă, „omul care a văzut idei" privea înainte de parcă ar fi așteptat ceva, ca o descoperire plutind în aer să-i lunece din nou prin fața frunții înalte, în drumul ei vital spre recunoaștere . . .

XVII

RAPACITATE
(Greed)
de **Erich von STROHEIM** (1885 – 1957)

S.U.A., 1924. *Operatori:* Ben Raynolds și W. Daniels. *Distribuția:* ZaSu Pitts, Jean Hersholt, Gibson Gowland, Chester Concklin, Sylvia Ashton, Joan Standing, Dalle Furer și Cesare Gravina.

Am văzut cum, în toamna anului 1917, Griffith turna, lîngă Paris, chiar în preajma liniei însîngerate care-i despărțea pe beligeranți, filmul de propagandă antirăzboinică *Inimile lumii*. În setea sa de autenticitate, făcuse din istoria însăși „regizorul" scenelor de bătălie pe care le filma, fiindcă surprindea pe peliculă atacuri reale, mecanismele autentice ale distrugerii în acțiune, mutilați, muribunzi și tranșee fetide.

În rîndul echipei nu prea numeroase se aflau și cîțiva actori care aveau sarcina ingrată să figureze chipurile respingătoare ale invadatorilor germani. Doi dintre acești „inamici" deveniseră de nedespărțit: pe unul, o matahală cu părul creț și chip inocent, de copil, îl chema Gibson Gowland; celălalt, un ins scund cu capul oval ca o ghiulea și un monoclu bine înfipt în orbita chipului său ca de piatră avea chiar un nume germanic, Erich von Stroheim. Muncea mult și, ca o recunoaștere a eforturilor sale, fusese acceptat printre colaboratorii cei mai apropiați ai lui Griffith, ca unul din asistenții acestuia în cursul dificilelor turnări ale *Intoleranței*.

În pauzele filmărilor la *Inimile lumii* — și erau multe aceste întreruperi, provocate uneori de neprevăzutele bombardamente ale artileriei inamice, Stroheim îi povestea noului său prieten

despre anii ingrați ai începutului, după emigrarea în Statele Unite, despre peregrinările sale ca vînzător de ziare, spălător de vase prin bodegi, ambalator în magazine, îi vorbea despre experiența aspră a trecutului său și-i destăinuia că visa să realizeze el însuși un film, după un mare roman american și că dacă va ajunge să-l facă, negreșit că avea să-i rezerve lui Gowland rolul principal.

Visul plutea vag în ceața depărtărilor și cei doi actori puneau deocamdată tot zelul în a însufleți rolurile mărunte de militari prusaci încredințate de către Griffith. E greu să fii remarcat într-un rol episodic, și totuși Stroheim, care încă dinainte se dovedise un excelent cunoscător al universului militar prusac (fusese chiar utilizat de cîțiva cineaști în calitate de consilier militar), izbutea în *Inimile lumii* să dea vigoare portretului unui ofițer german sadic și brutal, prototip al orgoliului și lipsei de scrupule a cotropitorilor Franței, atît de util mesajului propagandistic al filmului.

În pofida dimensiunii reduse a rolului, filmul lui Griffith l-a impus pe actor atenției studiourilor, și Stroheim deveni, peste noapte, interpretul ideal al odiosului comandant inamic, în avalanșa de pelicule menite să mențină spiritul de combativitate al publicului american. E drept că, datorită lipsei de fantezie a scenariilor, personajul trecea, fără modificări, dintr-un film într-altul, schematic și lipsit de individualitate, dar ambițiosul actor îi descoperea de fiecare dată accente noi, pentru a-i da surprinzătoare expresivitate și caracter veridic.

Poate tocmai pentru a sublinia autenticitatea portretului fu născocită, cam în acest moment, legenda potrivit căreia interpretul respingătorului personaj ar fi fost un veritabil aristocrat vienez, ofițer de husari care și-ar fi atras, în urma unui romantic duel, dizgrația casei imperiale. Contrafacerea biografiei era un lucru cît se poate de obișnuit la Hollywood, unde agenții publicitari n-au

altă îndeletnicire decît să scornească tot felul de detalii senzaționale din presupusa biografie a vedetelor, pentru a le ridica „box-office"-ul. De astă dată, însă, mitul părea atît de convingător în confruntarea sa cu modelul propus de ecran, încît el a pătruns chiar și în lucrările cele mai serioase ale istoricilor de film. Abia în anii '60, cercetătorii vest-germani Gregor și Patalas au putut dovedi pe baza unor documente de necombătut că, departe de a avea obîrșie nobiliară, Stroheim era odrasla unui modest pălărier praghez, că fostul „ofițer", consilierul militar de necontestată autoritate, nu fusese în armata austriacă decît soldat cu termen redus, și că, dacă fugise totuși peste graniță, o făcuse nu fiindcă se simțea personal amenințat de mînia Casei de Habsburg, ci pentru că dezertase din armată. . . Poate că, în îndîrjita compoziție interpretativă care-l impusese atenției studiourilor, se întrevedea tocmai repulsia ce i-o trezea dezertorului de odinioară imaginea militarismului, o revanșă care-i va străbate opera de interpret și autor de la un capăt la altul.

Unii critici îi reproșau chiar actorului Stroheim o oarecare șarjă a personajului, o exagerare a trăsăturilor negative ale militarului german de carieră. Abia în anii de după instaurarea dictaturii hitleriste a devenit limpede ce cumplit adevăr de viață cuprindea chipul pe care-l compusese actorul. Orgoliul de castă al războinicului țeapăn și înghețat, maniac al uniformelor, bolnăvicios de sensibil la farmecul feminin, mare amator de băuturi și rafinat arbitru al eleganței exterioare, gata oricînd să comande salva plutonului de execuție, plin de distincție, fără să-i tremure măcar monoclul din orbită, gata să distrugă sau să dezlănțuie masacre, automatul acesta format în două secole de autocrație militară avea atîta forță pe ecran încît era confundat de public cu interpretul său. Profitînd de aceasta, agenții de publicitate au scris pe afișele filmului în care apărea Stroheim: „Omul pe care veți simți nevoia să-l detestați!" Și așa va rămîne în fața publicului de-a lungul întregii sale cariere actoricești, luînd asupră-și repulsia provocată de personaj.

CARUSELUL UNEI CARIERE

Marea vocație a lui Stroheim nu era însă profesia actoricească. El dorea, cum am văzut, să-și transpună în imagini propriile sale scenarii. Și, în 1918, bătea la ușa lui Carl Laemmle, unul din cei mai versați producători ai vremii, căruia îi preda un scenariu. Textul nu i-a displăcut producătorului. În plus, faptul că pe generic avea să se afle numele actorului Stroheim era o garanție comercială. După ce apare filmul *Soți orbi*, Laemmle face bilanțul: a cheltuit 50.000 de dolari, scoțînd mai mult de un milion. Bătrînul corsar al cinematografului american își contemplă protejatul cu încîntare. Cucerit în egală măsură de personalitatea și rentabilitatea sa, îl zorește să treacă la un nou film.

Începe astfel uimitorul deceniu al carierei regizorului von Stroheim, căci atîta durează cariera sa de realizator, doar zece ani și nouă filme. Zece ani de zbucium, de luptă zadarnică împotriva legilor imuabile ale industriei și nouă filme care cu excepția celui de debut, vor fi, toate, în faza finală, mistificate dacă nu masacrate de către interpuși și impostori, zece ani în care va fi constrîns să-și renege, mereu, cu furie, filmul abia apărut, în timp ce se aruncă cu aceeași furie, într-un nou proiect, zece ani de nepotolite provocări la adresa stereotipiei și rutinei. Într-o epocă în care la Hollywood mișunau filme descriind, cu tendențioasă simpatie, „calvarul" aristocrației țariste împrăștiată de către Revoluția sovietică în patru părți de lume, Stroheim compunea și el în *Nebunii femeiești* (1921), portretul unui conte rus care, la Monte Carlo, își continua viața de huzur cu care fusese obișnuit pe timpul țarului, dar cu alte mijloace: tot seducător, numai că slujindu-se de femei pentru a pune la cale escrocherii; tot jucător, dar și trișor, mînă spartă, dar substituind stipendiilor pravoslavnice de odinioară, bancnote falsificate. Folosind, în loc de pașaport,

prestanța, decorațiile și mitul „sîngelui albastru", contele izbutea să ademenească un fost ambasador american devenit om de afaceri, căruia îi răpea pînă și soția. Spre ghinionul lui Stroheim, chiar în toiul turnării, Christians, interpretul ambasadorului, moare subit. Filmul însuși e pus sub semnul întrebării, dar Stroheim îl salvează printr-un truc deznădăjduit.

„Într-un film pe care George Christians îl turnase anterior pentru « Universal », am descoperit un plan în care lovea pe cineva în plină față. Mai exista acolo și un grosplan al lui lansînd lovitura. Planurile acestea mi-au salvat pelicula, fiindcă am reușit să le inserez în scena în care ar fi trebuit să mă lovească pe mine. Deși a fost necesar să utilizăm niște cașetări foarte complicate, pentru a disimula fundalul inițial care nu corespundea decorului nostru, am izbutit pînă la urmă..."

Mai grav este că, în aceste momente grele, Stroheim intră în conflict cu directorul artistic al studioului, Irving Thalberg. În vîrstă de 24 de ani, foarte ambițios, producătorul, care o curta pe fiica patronului și izbutise astfel să-și asigure locul de aghiotant al acestuia, nu era un inamic de neglijat. Realizatorul avea să se convingă curînd de acest lucru, cu prilejul turnării următorului său film, *Caruselul*. Ciocnirile au început încă de la stabilirea distribuției. Thalberg ținea morțiș ca rolul proprietarului distracțiilor de bîlci să-i fie încredințat unui anume George Siegman, consacrat în conturarea unor tipi violenți. Stroheim avea în vedere pe altcineva, pe un tînăr care abia își începea cariera, dar care lui i se părea plin de har. A cîștigat, firește, Thalberg, cît despre favoritul regizorului, Wallace Beery, acesta avea să strălucească abia mai tîrziu în fruntea genericelor producțiilor americane. Cum turnarea decurgea agitat, din conflict în conflict, Thalberg a profitat de lipsa lui Carl Laemmle pentru a îndrăzni un gest fără precedent: l-a concediat pe Stroheim încredințînd soarta *Caruselului* lui Julian Rupert, meseriaș cunoscut ca autor al unui film de conjunctură: *Kaizerul, fiara din Berlin !*.

„Am fost primul regizor din istoria cinematografiei dat afară în timpul producției unui film . . ."

declara nu fără oarecare mîndrie, Stroheim, ulterior, iar René Clair vedea în acest moment „demarcarea unei ere noi", cea a dominației neînfrînate a producătorului.

În ceea ce-l privește, însă, pe Stroheim, experiențele de creație, oricît de amare, nu-l descurajează. El are prea multe de spus, pentru a fi redus cu ușurință la tăcere. De mulți ani își rezerva un proiect de mari ambiții. Prin 1915, într-o cameră de hotel, găsise o carte uitată, un roman al lui Frank Norris, intitulat *Mac Teague*. A fost captivat de la primele pagini de realismul brutal al textului, de violența caracterelor, de densitatea și complexitatea psihologică a acțiunii. În 1917, în tranșeele *Inimilor lumii*, îi vorbea lui Gibson Gowland despre dorința lui de a ecraniza romanul lui Norris. I-o luase însă altcineva înainte, un anume Barry O'Neill, care l-a ecranizat sub titlul *Vîrtejul vieții*. A trebuit, deci, să aștepte cu gîndul la proiectul său, să mai treacă un timp și iată că, fiind concediat de Thalberg, adresează casei „Goldwyn" propunerea unui „remake" după *Mac Teague*. Directoarea June Mathis acceptă cu entuziasm, iar societatea pune o singură condiție: devizul să nu depășească un milion de dolari! Se știa că Stroheim nu face economii, dar risipa lui se dovedise o bună publicitate, și devizul era oricum substanțial.

Așadar, Stroheim începe prin a-i expedia o telegramă prietenului său „de front" Gowland, care se afla în Scoția. De cînd se tot gîndea să dea uriașului Mac Teague, chipul cu ochi blînzi și plete bogate al acestuia . . . Trei luni lucrează într-un ritm epuizant la redactarea scenariului. Apoi închiriază o mină de cărbuni aparținînd unei companii modeste, în care instalează un adevărat studio subteran. Aici va filma tinerețea eroului, căreia în roman Norris îi acordă doar o jumătate de pagină. 23 de rînduri de tipar (în ediția românească[1]) l-au determinat pe regizor, care nu-și cruța producătorul, să pretindă o mină autentică! La San Francisco, la intersecția dintre străzile Hayes și Laguna, a descoperit o casă incendiată

lăsată de decenii în paragină. I-a restaurat încăperile de așa manieră încît a putut disimula reflectoarele și camerele de filmat în interioare închise din patru părți și plafonate, așa cum făcea, aproape în același timp, și Chaplin în *Pariziana*. Toate aceste extravaganțe, din setea de autentic. „Este posibil — declara Stroheim — să exprimi cinematografic o amplă povestire în așa fel încît spectatorul să ajungă să creadă că ceea ce vede e real!" Iată de ce a preferat să-și facă filmările în condiții dificile de iluminare, asociind uneori puterii cîtorva reflectoare și lumina zilei care venea prin fereastră; iată de ce, pentru a-i introduce pe interpreți în atmosferă, i-a constrîns să locuiască în casa transformată în platou, ceea ce — glumea Stroheim, care numai la economii nu se gîndea — „ne-a redus cheltuielile de hotel!"

Filmul începe, ca atîtea altele, cu o poveste de dragoste: fostul miner, devenit la San Francisco ceva între felcer și dentist neatestat, primește în cabinetul său vizita unicului său prieten, Marcus, care lucrează și el în branșa „medicinii", la un „spital de cîini". Marcus i-a adus o clientă, pe logodnica sa Trina, și, tratînd prozaica durere de dinți a fetei, Mac Teague va deveni un romantic și sfios îndrăgostit. După ultima vizită, cînd tratamentul lua sfîrșit, dentistul încremenește în fața ferestrei cu o expresie de profundă desperare. A pierdut-o! Și regizorul utilizează aci o mizanscenă neobișnuită: în loc să ni-l înfățișeze, așa cum se obișnuia, la început pe erou în fața ferestrei și, într-un plan următor, strada pe care pășește Trina, el îl surprinde pe Mac Teague privind pe geam și *prin el*, în profunzimea cadrului, vălmășagul bulevardului care înghite silueta iubitei. Viziunea provine de la Norris însuși, pentru că, în romanul său, ambianța străzii și această fereastră care — cum spune scriitorul — „îi oferea lui Mac Teague privilegiul de a urmări întregul spectacol al străzii..." au o funcție dramatică deosebită. O compoziție a cadrului analogă oferă și secvența următoare care se petrece la cafenea. Ca și în cabinetul dentistului, prin vitrina acesteia

poți distinge forfota promenadei, un vînzător de baloane înconjurat de copii, cîteva perechi respectabile, grupuri de fete rîzînd — pestrița ambianță a bulevardului. Iar în prim-plan, de cealaltă parte a vitrinei, stă Mac Teague, destăinuindu-i vinovat și posac amicului său Marcus cît de mult o iubește pe Trina. Cum confesiunea se consumă într-o cafenea, Stroheim are parcă ambiția să înfrîngă absența inevitabilă a coloanei sonore, transmițîndu-ne prin imagine murmurul necontenit al vocilor, caracteristic localurilor de petrecere. Astfel scenele explicației dintre cei doi sînt alternate mereu cu planurile-detaliu ale unui pian mecanic, pînă ce, după încheierea mărturisirii, Marcus se va ridica tulburat și patetic: „Ți-o cedez bătrîne! E a ta..."

Regizorul a încredințat rolul lui Marcus unui actor crescut la școala teatrului danez, Jean Hersholt. El l-a dirijat în mod conștient către o afectare teatrală a caracterului, respectînd și în acest sens indicația lui Norris, care descrie astfel scena istorisită mai sus:

> „*Deodată, sensul generozității sale îl copleși pe Marcus. Se văzu un alt om, foarte nobil, cu simțul sacrificiului; își privi parcă din afară acest al doilea eu, cu nemărginită admirație și infinită compasiune. Era atît de bun, de magnific, de eroic, încît aproape că-i dădură lacrimile...*"[2]

Afectarea și prostul gust care definesc personajul sînt admirabil traduse în film nu numai vestimentar, ci și printr-o ținută atît de ostentativ „simpatică" încît Marcus provoacă de la bun început repulsia spectatorului. Există încă înainte de dezlănțuirea conflictului, în piruetele joviale și grimasele de măscărici ale lui Marcus, ceva nelămurit care stîrnește neîncredere. Dar gîndirea lui Mac Teague este inertă și cînd Marcus încheie cu pateticul său — „Ți-o cedez, bătrîne!", el îi răspunde cu o privire de cîine recunoscător și devotat pe viață...

Vizitele pe care Mac le face în casa Trinei sînt pentru Stroheim un prilej de a ne prezenta în trăsături accentuat caricaturale familia fetei. Tradi-

țiile sobre, severe ale părinților de origine germană au dat roade grotești pe solul american. Mama, plină de ifose și orgoliu, o verișoară urîtă și sentimentală, copiii răzgîiați și antipatici mărșăluiesc încolonați cîte doi. Stroheim l-a distribuit în rolul autoritarului „comandant" al familiei pe Chester Concklin, cunoscut protagonist al comediilor Sennett. Actorul nu se mai afla aci în fața tipului său obișnuit de personaj zăpăcit și pișicher, ci trebuia să îngemâneze în „Papa Sieppe" mărginirea filistină cu atracția specific germană pentru formații și uniforme. În turma aceasta ciudată, în a cărei descriere transpare încă o dată repulsia lui Stroheim pentru conformismul cazon, singura care aduce o strălucire particulară și indefinibilă este Trina.

Realizatorul i-a încredințat acest rol lui ZaSu Pitts, tînără actriță de 26 de ani, consacrată pînă atunci în roluri de subrete drăguțe și nurlii. De astă dată, însă, ea trebuia să dea viață unui personaj de cu totul altă factură, anxios și surescitat. După ce Mac și-a învins timiditatea și a cerut-o în căsătorie, Trina se va desprinde din pătimașa-i îmbrățișare și-l va implora cu spaimă în priviri: „Lasă-mă singură!..." Dar nu va întîrzia să adauge: „Să mai vii!"

În versiunea pe care o putem viziona astăzi pe ecrane, scena se încheie cu imaginea triumfului lui Mac, care, obosit și fericit, exclamă în timp ce fata fuge prin ploaie: — „E a mea, dumnezeule! E a mea..." În proiectele lui Stroheim, ea arăta însă altfel și, ca de obicei, realizatorul pornea de la o idee pe care i-o servea însuși scriitorul. După exclamația de triumf a lui Mac, Norris descria întoarcerea Trinei acasă, unde mama Sieppe, care așeza o cursă de șoareci, o surprinde plîngînd:

„*Ach, ce za întîmplat* — întreba femeia, și Trina îi povestea totul dintr-o suflare.
— *Ei bine, atunci de ce blîngi?*
— *Nu știu, scînci Trina trăgînd de marginile batistei.*
— *'l iubejdi pe dînărul toktor?*
— *Nu știu.*
— *Păi, adungi de ce l-ai zărutat?*

— *Nu știu.*
— *Nu știi, nu știi, Țt-ai pierdut mindzile, Trina? 'l zăruți pe toktor. Plîngi, și nu știi. Cinc-i atunci? Markus?*
— *Nu, nu-i vărul Mark!*
— *Atunci trebuie să fie toktorul.*
Trina nu răspunse.
— *Ei?*
— *C-cred că da.*
— *'l iubejdi?*
— *Nu știu.*
Doamna Sieppe așeză cu atîta violență cursa, încît aceasta se declanșă cu un trosnet ascuțit..."[3]

Stroheim modificase scena povestită de Norris în modul următor: după „grindina" de „nu știu" care o exaspera în mod justificat pe „Mutter Sieppe", Trina își sprijinea, distrată, degetul de capcană. „E a mea..." — murmura Mac în compartimentul vagonului, în timp ce mecanismul capcanei se declanșa, smulgînd fetei un strigăt de durere. După cum se vede, prin montajul abil, regizorul sugera ideea că Trina însăși se afla într-o cursă diabolică din care nu se mai putea salva. Fără această secvență concluzivă, fragmentul rămas în film cu spaima nemotivată a fetei și cu sărutul la care participa totuși pătimaș, par de un straniu gratuit. În fapt, Stroheim subliniase aci existența a două forțe contrare, dintre care una era a destinului implacabil și cealaltă a presimțirilor sumbre.

Dealtfel *Rapacitate*, film al timpului ce devorează vieți, este bîntuit de la prima pînă la ultima secvență de laitmotivul predestinării. Prin cîte un detaliu de atmosferă, aparent neînsemnat, Stroheim ne face să presimțim mereu, chiar în cele mai fericite momente ale eroilor, soarta tragică, necruțătoare care-i pîndește. Ceremonia nupțială, de pildă, ne va înfățișa în prim-plan, văzuți din spate, mirii, apoi în planul-secund, preotul, iar în spatele acestuia, din nou prin fereastra deschisă, strada. La un moment dat, în timp ce pastorul oficiază, vom zări în stradă mai întîi neclar, apoi din ce în ce mai lămurit un cortegiu funerar. Să fi fost aceasta o simplă ironie a cineastului? Nu! Mult mai mult decît atît...

Descriind în roman nunta lui Mac Teague, Norris nota că printre acordurile de pian ale verişoarei Selina şi plînsetele doamnei Sieppe se auzeau mereu zgomote din afară: uruitul unui tramvai ce aluneca greoi pe şine, strigătele unui vînzător de ziare, şi mai ales zgomotul produs de cineva care tăia lemne. Unul dintre invitaţi observa chiar: — „Ai auzit ferăstrăul acela hîrîind tot timpul? Tare m-a mai călcat pe nervi!" Dispunînd pentru a sugera ambianţa sonoră numai de mijloace vizuale, Stroheim a modificat datele, nu însă şi intenţia scriitorului. Carul său funebru capătă o dublă finalitate: să introducă în imagine vacarmul străzii, dar să şi aducă în focarul ei prevestirea sumbră. „*Întîmplarea îi scosese pe unul în calea celuilalt* — scrie Frank Norris. *Iar apoi nişte instincte misterioase, la fel de incontrolabile ca şi vînturile cerului au început să acţioneze, înnodîndu-le şi împletindu-le vieţile . . .*" Stroheim îl urmează pe scriitor în mod fidel, deşi destinul eroilor săi nu este decis de predestinări mistice, ci de o logică a unor caractere acţionînd — cum vom vedea — în condiţii sociale determinate.

În acelaşi timp, este de remarcat direcţia surprinzător de evoluată în care cineastul utiliza montajul, înţeles nu numai ca o alăturare de cadre, ci şi în sensul său interior, întemeiat pe profunzimea planului, aşa cum au făcut, mai tîrziu, Welles sau Antonioni. Stroheim anticipa tehnica în mod spontan, stimulat de necesitatea de a fi cît mai expresiv în lupta cu limitele cinematografului epocii sale.

„*Sînt adesea întrebat ce este tehnica* — scria el. *Este o gramatică ce trebuie utilizată fără a dori asta neapărat. Detest virtuozitatea destinată să fie remarcată; în acest caz, ea conduce întotdeauna la fals ...*"

Stroheim va înfăţişa într-o lumină potolită prima şi cea mai fericită perioadă a căsniciei lui Mac Teague. Trina, care pare pe lîngă uriaşul ei soţ o fetiţă neajutorată, e plină de farmec şi bineînţeles că bărbatul o contemplă cucerit. Căsătoria a coincis cu un eveniment norocos: Trina, ce cumpărase un loz de la Maria, slujnica dentistului,

a cîştigat cinci mii de dolari, bani depuşi imediat la bancă, rezervă intangibilă pentru tînăra pereche care trăieşte din profitul cabinetului dentar. Cîteva scurte, dar semnificative secvenţe ni-i înfăţişează în această perioadă. Soţii sînt în căutarea unei case; el ar dori-o cît mai confortabilă, dar ea, cumpătată, îl cheamă la ordine: „*Să nu fim extravaganţi!*" Mac Teague îi răspunde cu o privire încîntată, fericit de înţelepciunea tinerei sale soţii. Au întîlnit pe stradă o florăreasă, Trina a şi ales două buchеţele, dar cînd a deschis portmoneul să plătească, s-a oprit, ademenită brusc de un gînd. „*N-am mărunt*"! — descoperă ea fără părere de rău, în timp ce unghiul în racursi al aparatului ne face să observăm monedele din compartimentele portmoneului. „*N-am mărunt*" — repetă Trina — şi Mac Teague achită din banii săi de buzunar cumpărătura în timp ce Trina, mulţumită ca un copil căruia i-a reuşit o şotie, zîmbeşte năstruşnic . . .

Filmele „de dragoste" se încheie îndeobşte fie cu un sărut pecetluind iubire veşnică, fie cu o nuntă fericită, după care eroii, cum spune şi povestea, „au trăit fericiţi pînă la adînci bătrîneţi". Filmul lui Stroheim aduce un punct de vedere nou. Adevăratul său început este după nuntă, cînd caracterele celor doi parteneri se dezvăluie şi se confruntă. O vedem seara, la culcare, pe Trina, numărînd concentrată bancnotele, sub privirea amuzată a lui Mac, care în cele din urmă cască plictisit. — „*Mama mi-a cerut cinci dolari ...*" — se plînge Trina. — „*Trimite-i!*" — sugerează indiferent bărbatul. Trina, însă, nu-i defel mulţumită de generozitatea acestuia: — „*Mama m-o fi crezînd milionară! Cinci dolari sînt totuşi bani!*" Iar cînd Mac Teague ripostează: — „*Doar ai cinci mii în bancă . . .*", ea îl fulgeră indignată, hotărînd odată pentru totdeauna: — „*Nu! De banii aceia nu ne vom atinge . . .*" Gestul marţial cu care Trina, în cămaşă de noapte, îşi însoţeşte sentinţa, îi provoacă lui Mac un hohot de nestăvilit. Într-adevăr, există în aceste accese de avariţie ale Trinei ceva drăgălaş, simpatic, fermecă-

tor. Poate că își spune aici cuvîntul, înainte de toate, tinerețea? Sau este numai modul în care-i apare ea lui Mac Teague, prin optica sa de îndrăgostit? Obosit de rîs, va adormi, în vreme ce femeia, pe furiș, îi va scotoci buzunarele pantalonilor după mărunțiș. Stroheim închide secvența cu o casetă circulară care surprinde în centrul ei palmele pe care Trina și le freacă mulțumită. Și în acest moment își face apariția, pentru prima oară, un cadru fără justificare epică, un plan alegoric asemănător leagănului din *Intoleranță:* o deschidere în iris asupra unor monezi de aur împrăștiate pe o fișie de catifea, în mijlocul căreia se scaldă, avide, două mîini lungi și descărnate. *„Acesta —* a notat Stroheim pe scenariul său — *va fi motivul nostru conducător, cel al aurului și al rapacității . . ."*

Realizatorul descrie cu un remarcabil simț al măsurii accentuarea pornirilor de avariție ale Trinei, cu simptome care apar pe neașteptate și se estompează ca prin farmec, cedînd locul celor mai sincere și mai aprinse efuziuni de dragoste. Viața, deocamdată pașnică a cuplului, va fi tulburată doar de reacția pe cît de neașteptată, pe atît de violentă a lui Marcus. Stroheim smulge brusc masca amiciției acestuia. Tînjind mai curînd după bani decît după Trina, fostul logodnic îi reproșează lui Mac Teague că lozul cel mare lui i se cuvenea de fapt. La cafenea, într-un acces de iritare, ajunge să arunce în prietenul de odinioară cu un cuțit. Dar lovitura distrugătoare o va da în alt chip: denunțînd autorităților că dentistul din San Francisco nu are studiile superioare corespunzătoare. Ca urmare, Ministerul Sănătății îi interzice lui Mac practicarea medicinei. Îi vom vedea pe soții Mac Teague în secvența în care primesc decizia, uniți pentru ultima oară. Nenorocirea i-a copleșit. El se așază frînt, dezarmat, pe jilțul pacienților, iar ea, dreaptă, alături, îl cuprinde de după umeri, încercînd parcă să-i dea puteri. Lacrimile îi picură grele, ștergînd numele pacienților de pe tăblița de gresie a dentistului. Soții

Mac Teague vor avea acum de făcut față mizeriei și fragila lor uniune va fi supusă presiunii zdrobitoare a luptei pentru existență.

„NIKE DIN SAMOTHRACE"

Dacă strania capacitate a eroilor acestui film de a simți mereu aripa rece a predestinării s-ar fi manifestat și în existența lui Stroheim însuși, ar mai fi turnat el, oare, *Rapacitate?* Căci acestei capodopere avea să-i fie rezervat un destin nu mai puțin tragic decît cel al eroilor ei. Alături de *Intoleranță,* îi era hărăzit să devină una dintre operele cel mai barbar mutilate din istoria cinematografiei. S-a tăiat, cum vom vedea, fără scrupule, fără menajamente față de cineast sau spectatori. Există în ediția rămasă în circulație după actul de vandalism al producătorului secvențe care ne par complet lipsite de sens, tocmai datorită amputărilor. Abia în 1955, cînd Cinemateca din Bruxelles a editat decupajul inițial al lui Stroheim, s-a putut în sfîrșit ajunge la justificarea cadrelor, personajelor și detaliilor care păreau, pînă atunci, rătăcite din alt film. Și totuși, fiecare cadru cruțat sugera dimensiunea generoasă a operei integrale. Georges Sadoul avea dreptate asemănînd, inspirat, *Rapacitate* cu Acropole care nu este mai puțin Acropole fără sculpturi și acoperiș sau cu *Victoria din Samothrace,* căreia pierderea capului nu-i împiedică avîntul zborului.[4]

Intervenția iresponsabilă a foarfecelor se simte tocmai în momentul în care filmul începe cu adevărat. În scenariul său, cineastul zugrăvea prin detalii pline de tact și veracitate lentul declin material și moral al căminului. Amputările arbitrare ne introduc însă brusc într-o locuință mizeră. Vom privi, rînd pe rînd, pantofii scîlciați ai Trinei, așternutul soios și răscolit în dezordine, vesela murdară, o cană cu brațul ciobit și, în mijlocul încăperii sordide, uriașul Mac Teague, posac și inert, supunîndu-se controlului nevestei care n-are chef să-și pună averea la bătaie, deși casa are nevoie de bani. — *„Bărbatul să facă bine să*

aducă bani în casă!" — bate ea înfuriată din picior, prilej pentru regizor de a-i surprinde, în treacăt, papucul rupt și ciorapul căzut. Nimic drăgălaș n-a mai rămas în furiile Trinei! Avem în față o femeie obosită și îmbătrînită înainte de vreme, înrăită de loviturile vieții și mai hrăpăreață ca oricînd. Atașamentul pentru bani al eroinei, ce părea inițial fără prea mare importanță, ia — sub presiunea existenței — amploarea unei patimi mistuitoare care subminează și distruge fericirea căminului. Trina păstrează, în menajul cu bărbatul răbdător și încet la gîndire, rolul tiranului, pînă în clipa în care Mac Teague descoperă, la rîndu-i, căldura amețitoare a alcoolului. Întors acasă beat, ea îl privește cu ochi mari fără să-l recunoască, în timp ce el strigă furios, sucindu-i brațul: — „Dă-mi bani!". Și din momentul în care a izbutit să-i stoarcă prin forță brutală o monedă, raportul s-a modificat din nou în viața cuplului.

De fapt, întreg filmul se desfășoară sub semnul nefericitului loz de cinci mii de dolari, care acționează contagios, parcă, asupra oamenilor, deși simptomele „bolii" sînt diferite, determinate strict de caracterul fiecăruia în parte. Primul reacționează Marcus, încă din seara apariției reprezentanților loteriei, cu o mistuitoare dezlănțuire de invidie, transformată apoi în ură declarată. La Trina, maladia apare ulterior, sub forma avariției, dominată un timp de forța pe care i-o dau tinerețea și afecțiunea. Mac Teague, dovedindu-se încă o dată cel mai inert, va reacționa ultimul. Pentru a realiza utilitatea banilor „colecționați" de Trina, el va trebui să descopere mai întîi uitarea în alcool, fiind de altfel singurul care dorește să dea banilor o întrebuințare. Chiar dacă îi irosește de dragul unui viciu, el nu rîvnește la avere din zgîrcenie stearpă. Și storcîndu-i bani Trinei, el trăiește în același timp satisfacția revanșei pentru toate umilințele la care a fost supus.

Rapacitate este, ca toate operele lui Stroheim, un film brutal și acest lucru n-ar trebui să abată atenția de la esențial. Unii comentatori au manifestat, totuși, mai mult interes și admirație pentru sadismul unor scene de film, pentru ceea ce este obsesiv în ele, decît pentru artistul realist și generos în efortul său de a revela adevărul vieții. Moda psihanalizei și-a spus, în această privință, din plin, cuvîntul. Istoricii francezi Bardeche și Brasillach, de pildă, definesc *Rapacitate* drept „*o capodoperă a cinematografului sadic*" [5], în care au fost acumulate toate violențele și brutalitățile. „*Multe scene, ca cea a nunții avînd în plan secund înmormîntarea, sau finalul, în care doi oameni înlănțuiți se distrug reciproc*" — conchid istoricii citați — „*ne arată cît de mult putea detesta pamfletarul acesta oamenii, cît putea el să-i disprețuiască. Excesul de odios devine admirabil!*" Cei doi comentatori (cunoscuți dealtfel pentru atitudinea lor profascistă) l-au asimilat pe cineast propriului lor fel de a gîndi. Stroheim nu dovedește nici „*plăcerea sadică și masochistă de a înfățișa descompunerea umană*", cum spun istoricii germani Gregor și Patalas, ci un *autentic spirit balzacian caracterizat nu numai prin tema banilor, prin amplitudinea subiectului, prin expresivitatea detaliilor și aprofundarea psihologiei personajelor, ci, înainte de toate, prin vehemența și vigoarea umanistă a denunțului. Rapacitate* nu este expunerea unui caz freudian, ci istoria atît de frecventă a erodării unor legături umane, care sub acțiunea distrugătoare a vicisitudinilor existenței transformă dragostea și prietenia într-o dușmănie crîncenă și mistuitoare. Căsnicia soților Mac Teague devine, asemeni multor altora întîlnite în viața reală, o îndelungată, chinuitoare și nemiloasă devorare reciprocă, distrugerea fără sens a unui partener de către celălalt, sub impulsul lăcomiei și al avariției.

În două ore de proiecție urmărim cum, sub ochii noștri, se topesc avînturile generoase ale tinereții, cum se închircesc sufletele sub „intemperiile" vieții, cum trăsăturile de caracter neînsemnate capătă proporții de neprevăzut, urmărim, pe scurt, apariția bătrîneții. Dar nu bătrînețea redată cu mijloace convenționale și exterioare: trupul adus de spate, mersul tremurat în baston și,

peste toate, salutara intervenție a machiorului. Nu! Bătrînețea din filmul lui Stroheim este o scleroză interioară. Cineastul aduce, parcă, în prim-plan, sufletele, pe care le surprinde ofilindu-se de la o clipă la alta, și efortul acesta de revelare a psihologiilor în mișcare ne apare ca fără precedent. Jean Mitry observa în *Istoria cinematografului mut* că:

> „... *înainte de «Greed» psihologia cinematografică era cu totul rudimentară, fiindcă psihologia presupune evoluția în timp. Aici, încetul cu încetul, ființele se resping, se incomodează una pe alta, se provoacă, se invidiază se denunță, se urmăresc, se izolează și se ucid chiar, cînd sînt puse din nou față în față ... Timpul e perceptibil prin distrugerea pe care o provoacă ... Unui cinematograf teatral, (în sensul dramaturgic al cuvîntului) el îi substituie o artă a povestirii, un realism al duratei, răsturnînd toate principiile în vigoare pînă atunci ...*“ Și Jean Mitry conchide: „*Pentru prima oară Stroheim integra în narațiunea cinematografică — durata romanescă ...*“[6]

Nu este oare surprinzător că arta ecranului îndrăznea să-și pună asemenea probleme încă din anul 1923? Și putem cita oare, în acești ani în care Marele Mut a evoluat spre „mica cineramă“, multe exemple de regizori care au mai izbutit performanțe asemănătoare?...

Stroheim nu ultragia umanitatea, ci descria îndurerat și revoltat adevărul unor realități sociale potrivnice naturii umane. Personajele sale vor oglindi mereu lupta lăuntrică dintre omenia lor organică și acest treptat îngheț al sufletelor, această trecere în moarte, încă de viu. Într-o secvență, în timp ce Mac își pregătește uneltele de pescuit, Trina îi întinde un pachet cu de-ale mîncării. El se îndreaptă spre ușă, dar întoarce capul, răspunzînd parcă unei chemări mute. Și o surprinde privindu-l cu ochii ei adînci și negri, apropiindu-se șovăitor, cu teamă să nu fie lovită și rugîndu-l, supusă: „— *Sărută-mă la plecare, Mac!*“ Iar cînd bărbatul deschide brațele, ea îl soarbe cu lăcomie, cu desperare, prin această îmbrățișare regăsită încercînd, parcă, să-i elibereze pe amîndoi din capcana în care au nimerit. Recidiva neașteptată a dragostei pe care o credea definitiv

stinsă, i-a amintit pesemne lui Mac de o colivie cu canari la care ținea foarte mult. — „*Am să iau păsările cu mine!*“, decide el. — „*Foarte bine!*, aprobă și Trina, revenită la viață. — *Vei lua cel puțin cinci dolari pe ele!*“ Și iată, între cei doi au apărut din nou banii... Această oscilare între reminiscențele trecutului și prezentul necruțător, între dragoste și ură reciprocă, este caracteristică întregului film.

Într-o zi, violența va exploda nimicitor. Afară, în stradă, Mac Teague își va surprinde, la lumina felinarului, un braț plin de sînge, fără să înțeleagă bine ce s-a întîmplat. Dar în cealaltă mînă strînge spasmodic banii. Dolarii care i-au devorat tinerețea au ajuns, în sfîrșit, în mîna lui!

URMĂRIREA DIN „VALEA MORȚII“

În California există un imens deșert denumit „Death Valley“ — Valea morții, care se întinde pe o suprafață de zeci de km. Solul său e acoperit de săruri alcaline care distrug încălțările cele mai rezistente, aerul e otrăvit de emanații, asfixiind pe cei ce se aventurează prea departe și ulcerîndu-le pielea, nisipuri mișcătoare și cristale de borax le îngreunează mersul, izvoare otrăvite cu arsenic, șerpi și insecte veninoase le ațin calea la tot pasul. Singurul oraș de aici, Skidoo, a fost construit prin 1897. Trei ani mai tîrziu, nu mai rămăsese decît o așezare fantomă.

Acesta este locul în care îl trimite Norris pe eroul său să se refugieze, după ce a ucis-o pe Trina. Studioul îi recomandase lui Stroheim să turneze la Oxward, lîngă Los Angeles, în deșertul Mojav sau în Valea Imperială, întinderi de nisip, accesibile, folosite îndeobște de regizori pentru realizarea secvențelor de deșert. Cineastul, însă, fascinat la lectura romanului tocmai de extraordinarele descrieri ale Văii Morții, a ținut cu îndîrjire să filmeze pe locurile autentice. Dramei citadine a *Rapacității* îi lua locul aventura dezlănțuită în ținuturile virgine ale deșertului și

însăşi realizarea acestor secvenţe a constituit, de fapt, o aventură.

Regizorul a dus setea sa de autenticitate pînă acolo încît şi-a transportat întreaga trupă tocmai în îngrozitoarea „Death Valley", turnînd în condiţii neverosimile. Douăzeci şi cinci de ani mai tîrziu, Stroheim povestea:

> *„În 1923 nu erau încă drumurile de astăzi. Noi — 41 de bărbaţi şi o femeie — eram, din îndepărtatele vremuri ale pionierilor, singurii albi care pătrunseseră vreodată la 112 m sub nivelul mării. Temperatura măsura 54°. la umbră — şi noi nu la umbră lucram! — dar rezultatele obţinute meritau chinul prin care am trecut cu toţii."*

Poate tocmai din cauza încercărilor la care şi-a supus echipa, au un colorit atît de viu, atît de impresionant aceste secvenţe, poate că tocmai de aceea simţi în ele respiraţia atît de viguroasă a autenticităţii. În mijlocul peisajului virgin şi aspru, cu suprafeţele colţuroase ale stîncilor prăvălindu-se către văi, îl distingi cu greu pe fugar galopînd singuratic prin deşert. Iar în urma sa, nevăzut încă, şeriful care conduce potera urmăritorilor şi, printre aceştia, mai îndîrjit decît toţi, îl recunoaştem pe Marcus. Vîrsta nu i-a potolit ura, el aleargă după premiul pus pe capul lui Mac Teague, fie şi o sută din cei cinci mii de dolari care i s-au strecurat printre degete.

Urmăritul a şi ajuns la ultimul izvor. De acolo mai departe, deşertul... Soarbe cu lăcomie apa, îşi umple burduful, îşi scaldă capul şi apoi, cu degetele încleştate pe armă, adulmecă zvonul depărtărilor. În marginea deşertului, se va opri, mai tîrziu, şi haita urmăritorilor. Potera va prefera, însă, să-l ocolească, şi singur Marcus, în apriga sa sete de revanşă, va porni, pieptiş, prin nisipuri, în urmărirea prietenului său de tinereţe...

Undeva, pe nesfîrşita întindere albă, obiectivul îl va surprinde pe Marcus rămas fără apă lîngă hoitul calului său. Îşi va continua drumul pe jos, pentru ca, într-u tîrziu, să-şi vadă mirajul împlinit: un punct negru, în albul orbitor al nisipului, îi va da aripi. Îl va surprinde pe Mac Teague dormind slejt. După o întreagă viaţă

otrăvită de invidie şi neputincioasă ciudă, atît de aproape de banii la care a rîvnit, Marcus se repede către calul lui Mac, care, speriat, se îndepărtează în galop. Înnebunit de furie, doboară cu un glonte animalul şi apoi, cu gura arsă, apucă burduful să-şi potolească setea. Dar, ciuruit de glonţ, burduful s-a golit... Şi lipsa apei înseamnă condamnarea inevitabilă!

„Noi sîntem deja morţi, omule!" îi va spune dezmeticit Mac Teague lui Marcus şi, pentru o clipă, cei doi duşmani se vor simţi înlănţuiţi de acelaşi destin. Stroheim şi-ar fi putut încheia, fireşte, aici filmul, în această tragică şi tîrzie deşteptare a celor doi oameni amăgiţi de perfida strălucire a aurului. Dorind să redea însă întreaga dimensiune a dezumanizării personajelor sale, i-a aruncat, pentru o ultimă oară, într-o nouă încleştare pe viaţă şi pe moarte, absurdă şi inutilă, fiindcă sînt de fapt amîndoi sortiţi aceluiaşi chinuitor sfîrşit. Va birui Mac Teague, mai puternic, dar în clipa în care, epuizat de efort şi însetat, va încerca să se ridice din nou în picioare, va descoperi că, în toiul încăierării, Marcus i-a strecurat cătuşele şi că acum e ferecat de cadavru prin legături de oţel. Va privi cu resemnare în jur spre trupul neînsufleţit al duşmanului, spre burduful stors, la banii răspîndind luciri ademenitoare sub razele soarelui incandescent, îşi va contempla apoi mîinile încătuşate şi se va aşeza resemnat pe nisip, de veghe la căpătîiul prietenului dusei tinereţi.

> *„Marcus murise, dar MacTeague era ţintuit de cadavrul său —* povesteşte Frank Norris. *În jur se întindea imensă, vastă, infinită, Valea Morţii".*
> *MacTeague rămase privind prosteşte în jur, cînd spre orizontul din depărtare, cînd spre pământ, cînd spre canarul aproape mort ce piuia slab în colivia-i mică, aurită..."*[7]

Finalul lui Stroheim este incomparabil mai lapidar şi expresiv: ţintind năuc înainte, într-o sfîşietoare şi mută desperare, Mac Teague zace aşteptînd tortura arşiţei de amiază. Şi ecranul ne mai arată o ultimă dată întinderea fără sfîrşit şi speranţă a deşertului, pentru a se întuneca apoi

lent, chinuitor de lent, într-o imagine a cărei deznădejde e cu neputinţă de uitat...

PUŢINĂ PULBERE ŞI O TERIBILĂ DUHOARE

Contractul stipula obligaţia lui Stroheim de a pune capăt filmărilor în şase luni. Pentru a stimula operativitatea regizorului, producătorii adăugaseră că, după încheierea acestui termen, regizorul nu va mai fi retribuit, oricît de îndelungată ar fi perioada de lucru. Dar nu banii îl interesau acum pe cineast. Se simţea mai aproape ca oricînd de capodoperă. Avea ambiţia să turneze cel mai mare, cel mai îndrăzneţ film din istoria cinematografiei. Un film a cărei proiecţie să dureze cel puţin şase ore, în două spectacole de cîte trei ore. Şi turnarea s-a încheiat după doi ani, timp în care, fără acoperire financiară, a trebuit să-şi investească propriile rezerve în producţia filmului. Unul dintre marii maeştri ai Hollywoodului era văzut venind în fiecare dimineaţă pe jos la studio, purtînd haine tot mai ponosite, cu ciorapi cîrpiţi care provocau zîmbete răutăcioase şi umilitoare. Dar pe platou, întregul univers îi aparţinea, acolo devenea demiurg.

Cînd colaboratorul său John W. Farnham a terminat de montat versiunea completă a *Rapacităţii*, filmul număra 36 de bobine, iar proiecţia sa depăşea opt ore. Un ziarist francez, Jean Bertin, care-l văzuse în această formă l-a găsit „lung, dar captivant..." [8] Stroheim şi-a dat seama totuşi că într-o epocă în care lungimea medie a filmelor abia dacă depăşea o oră, nu-şi putea îngădui un asemenea metraj şi l-a redus, instalîndu-se personal la masa de montaj, la 24 bobine, adică cele şase ore de proiecţie pe care, dealtfel, le anunţase de la început producătorului Sam Goldwyn.

Spre ghinionul lui Stroheim, în acea primăvară a anului 1924, Samuel Goldwyn, aflat într-o mare jenă financiară, a fost nevoit să-şi vîndă studioul. Proprietar al noii companii „Metro-Goldwyn-Mayer", era, alături de Marcus Loew, şi Louis B. Mayer care a angajat imediat ca producător o veche cunoştinţă a cineastului... pe Irving

Thalberg. După ce-l concediase pe Stroheim, Thalberg fusese la rîndul său concediat de Carl Laemmle, care n-avea de gînd să-i acorde mîna fiicei sale şi, din nefericire, destinul le încrucişează din nou drumul celor doi — ca lui Mac Teague şi Marcus — într-un moment decisiv pentru filmul *Rapacitate*. Vechiul duşman al realizatorului n-a zăbovit la tocmeli: el angajă un monteur care să reducă filmul la 16 bobine, adică la două ore de proiecţie. Încremenit în prejudecăţi de comerciant şi stăpîn pe pelicula în care Stroheim învestise, în cel mai propriu sens al cuvîntului, cîţiva ani din viaţă şi o întreagă rezervă de speranţe, omul patronului dezlănţui, cu ură, foarfeca, măcelărind literlamente filmul potrivit gusturilor sale şi dîndu-i un aspect incoerent.

Dramaturgul american Robert E. Sherwood era îndreptăţit să noteze cu indignare, după premiera filmului:

> *„În forma sa finală, « Rapacitate » pare mai degrabă o adunătură de rămăşiţe ... Povestirea e plină de fisuri, iar multe întîmplări sînt abrupte. Abia o vedem pe Trina tînără mireasă şi în următorul cadru apare sub înfăţişarea unei scorpii zgîrcite, sălbăticite şi ticăloase..."* [9]

Din film fuseseră total înlăturate linii esenţiale ale subiectului, precum „idila" dintre slujnica Maria şi cămătarul Zerkow, alte personaje ca Miss Baker şi Granis apăreau în cîte o scenă fără a se mai şti ce reprezintă. Actorul Cesare Gravina, interpretul cămătarului, solicitat timp de opt luni pe platou, a fost constrîns să plonjeze de repetate ori în apa îngheţată a golfului San Francisco, contractînd chiar o dublă pneumonie, fără ca o singură fotogramă a secvenţei respective să mai fie păstrată în ediţia finală.

Tîrziu, cîţiva cercetători mai perseverenţi au pornit, ca nişte detectivi, în căutarea imensului metraj negativ — şase ore de proiecţie! — care — îşi închipuiau ei, trebuia să fi rămas de pe urma intervenţiilor monteurului. Prin 1960 s-a crezut chiar că resturile *Rapacităţii* fuseseră descoperite. Ştirea a trezit emoţie şi a făcut senzaţie, dar s-a dovedit curînd a fi rodul unei simple confuzii.

Negativele veritabile fuseseră însă de mult topite, „*pentru a se recupera* — cum spunea Stroheim cu amară ironie — „*argint metalic în valoare de* 43 *cenți gramul*“ !

Pentru realizator a fost o lovitură greu de îndurat. Bolnav de supărare, neputincios în fața legilor de fier care-i dădeau producătorului dreptul la orice act de vandalism, cineastul a refuzat să participe la premieră și n-a cutezat mulți ani să vizioneze resturile *Rapacității*.

Dar chiar și în această stare de „colecție de rămășițe“, filmul impresiona prin forța artei sale și cronicarii se întreceau în elogii.

„*Von Stroheim* — scria Robert E. Sherwood în « Life » — *e un geniu, filmul său ne dovedește asta fără nici un dubiu, deși are mare nevoie de cronometru*“. Iar comentatorul unui periodic de specialitate aprecia polemic: „*Există și trebuie să existe un loc pentru un film ca « Rapacitate ». El este, fără îndoială, una dintre operele cele mai lipsite de compromis din cîte s-au reprezentat pe ecran ... Este un film pentru adulți, pentru cei dezgustați de sentimentalismul dulceag al majorității producțiilor cinematografice...*“[10]

Sub presiunea acestui val de admirație al presei, Mayer și Thalberg s-au grăbit să înăbușe scandalul, obținînd semnătura lui Stroheim pe un nou contract. Era, de astă dată, vorba de un film comercial, de o ecranizare a celebrei operete de Franz Lehar *Văduva veselă*. Împins de nevoia de bani, dar fără afinitate și fără căldură, Stroheim a trecut la lucru, deși a urît acest film toată viața, considerîndu-l — pe nedrept — o creație inferioară. Ca de obicei, conflictele începură încă înaintea turnării, de la fixarea distribuției. Louis B. Mayer își dorea, ca garanție, în fruntea genericului, pe Mae Murray și John Gilbert. Mae Murray avea o reputație proastă în lumea profesioniștilor ecranului, era răsfățată, capricioasă și refractară indicațiilor regizorale. „*Va veni să-ți ciugulească din palmă...*“ — l-a liniștit Mayer pe Stroheim, cînd acesta a încercat să obiecteze. Dar vedeta nici gînd n-avea să-și schimbe felul de a fi. Într-o zi, în timpul turnării anevoioasei secvențe a balului, actrița l-a apostrofat pe regizor, în fața a trei

sute de figuranți, cu calificativul „neamț murdar“ și a părăsit platoul. Triumfător, Thalberg i-a propus lui Mayer să-l înlăture pe Stroheim de la comanda filmului, ceea ce patronul era cît pe ce să accepte. Numai că la incident asistase, pe platou, și un influent ziarist, Don Ryan și, prinzînd curaj, întreg personalul refuză în mod solidar să mai lucreze. De teama scandalului, Mayer cedă, autoriză o delegație să-l caute acasă pe realizator ca să-l convoace în numele său pe platou și o obligă pe Mae Murray să-i ceară scuze. Turnarea reîncepu și dură foarte puțin în raport cu dimensiunea de 12 bobine a filmului: doar 11 săptămîni.

Ciudat cum numai acestui film, pe care Stroheim l-a renegat pînă la capătul vieții cu îndărătnicie, i-a fost dat să se sustragă cortegiului de cenzurări, sfîșieri și transformări care i-a însoțit ca un blestem întreaga creație. *Văduva veselă* lasă spectatorului o impresie ciudată. Această „operetă“ este bîntuită de o furie amară, împotriva casei de Habsburg pe care o pastișează, împotriva tabietelor Hollywoodului, caricaturizate subtil în mizanscenă, dar în egală măsură și împotriva lui Thalberg și Mayer care-l constrîngeau la asemenea inepții, împotriva starurilor cu care fusese silit să lucreze și — desigur — împotriva atotputerniciei banului, a ceea ce reușește el să facă din oameni.

Stroheim avea să mai regizeze trei filme, după care va dispărea ca realizator cam în aceeași perioadă cu Griffith, numai că soarta lui va fi, poate, mai crîncenă. Uitat ca regizor, a trebuit să-și asigure existența ca actor, să reproducă, de la un film la altul, tipul brutalului ofițer prusac sau al escrocului cinic, să improvizeze adesea strălucite variante pe partituri dramaturgice ce-l dezgustau, să accepte indicațiile unor regizori față de care nu putea să nu se simtă superior.

În 1955 cînd, suferind și ostenit, se retrăgea de pe platouri, a primit o invitație din partea Cinematecii din Bruxelles. Împlinise 70 de ani

și expediția nu era ușoară. Dacă a plecat, a făcut-o pentru că avea să apară acolo nu ca actor, ci ca regizor și era fericit și mîndru că nu fusese uitat în această ipostază. Dar sosit la „Palais de Beaux-Arts", avu neplăcuta surpriză să constate că filmul pe care urma să-l prezinte publicului nu era altul decît... *Văduva veselă !* Destinul îi mai jucase odată renghiul. Și în sală, un public tînăr care nu-l cunoștea decît din aparițiile sale de pe ecran, îl aștepta aplaudînd nerăbdător.

...Într-un tîrziu, pe scenă apăru un bătrînel obosit de ani, purtînd pe chip grimasa amară a bătăliilor pierdute, chinuit de tristețe și de ciudă. Începu să vorbească exprimîndu-se dificil, cu lapsusuri și întreruperi, folosindu-se mai mult de gesturi:

— „*Natural ... eu iubesc drama ... tragedia ... dar producătorii nu țin la ea ... pentru că ... știți ... ei iubesc doar asta ... banii ! În tinerețe, nu mi-a păsat de bani ... astăzi de ! E altceva !* (Gestul elocvent a stîrnit în sală rîsete și aplauze) *Pe atunci nu m-aș fi gîndit să fac o istorie creată ... pentru infantili ...* (din nou rîsete), *dacă înainte de « Văduva veselă » n-aș fi făcut o mare tragedie ... mă rog ... cînd spun mare, spun ... măcar în întindere* (rîsete), *așadar o mare povestire. Subiectul nici nu-mi aparținea, era o istorie scrisă de un american ... Frank Norris ...*"

Cît de agreabil decurgea întîlnirea. Bătrînul domn atît de consacrat de oglinda ecranului, „omul pe care îl veți detesta cu plăcere", realizase o temeinică legătură cu sala care-i răspundea cu toată simpatia. Vorbea, așadar, despre filmul său „mare în întindere", dar fără noroc... ce n-a avut succes... pentru că...

— „*Este foarte simplu ... nu i s-a făcut publicitate ... și a fost ... cum se spune ... un fiasco financiar. Din punct de vedere artistic, constituia însă un mare succes ... măcar pentru mine !... Dar era prea tîrziu ... Visasem mereu să fac un film mare, un film de lungime, cu o pauză plasată într-un punct psihologic ... cum a și făcut marele O'Neill ... în ... cum îi spune ? ... « Din jale se-ntrupează Electra ». Numai că el a făcut-o mai tîrziu ... Așadar, asta aș fi vrut să fac ... Am turnat, deci, filmul, dar producătorului i s-a părut prea lung ... pentru că el nu avea imaginea ... Înțelegeți ?... N-avea imaginea ideii mele de a-l împărți în două ședințe de proiecție. Și atunci ...*"

Aici vocea stinsă a bătrînului domn s-a frînt, aici el a prins să respire greu, parcă pentru a recăpăta puteri:

— „*... Atunci compania a angajat un om ... și omul acela nici măcar nu citise cartea, nu-mi parcursese măcar decupajul ... dar avea ordin să taie ... înțelegeți ?... Avea ordin !... Și atunci a tăiat !* (Rîsete stinghere în sală)... *dar a tăiat în așa fel ... încît zece ani mai tîrziu, cînd am îndrăznit să văd filmul pentru prima oară, mi s-a părut... că asist la o adevărată deshumare ...*"

Și din nou s-a poticnit, ostenit, vorbitorul, fiindcă există lucruri anevoie de istorisit, există amintiri care dor pînă la moarte.

— „*Pentru mine a fost o deshumare, înțelegeți ? ... Într-un sicriu mititel am mai găsit puțină pulbere ... o teribilă duhoare și ...* (stenograful a notat și în acest loc „rîsete"; cine va fi putut rîde, Doamne?) *... o minusculă coloană vertebrală. Și ... natural ... eram bolnav, tare bolnav ... pentru că lucrasem timp de doi ani la film fără salariu ... încercați și dumneavoastră dacă puteți !... doi ani !... doi ani în șir... cu o nevastă bolnavă ... și cu un fiu bolnav... avea — știți ?... poliomielită !... și eu să stau doi ani fără salariu ... și să lucrez la film ... De ce am făcut asta ?... Păi eu credeam că după anii ăștia filmul va ieși așa cum îl gîndisem ... și voi deveni cel mai mare regizor din lume... Dacă l-au tăiat așa ... n-am mai fost ... nici el ... nici eu... A fost un fiasco !... Și pentru că totul a ieșit astfel ... știți ... producătorul... a trebuit să fac « Văduva veselă »...*"[11]

A murit la 12 mai 1957 și numai peste un an, în cursul unei retrospective care i-a fost dedicată *regizorului* Stroheim la Veneția, generația criticilor contemporani îl redescoperea, nu din paginile prăfuite ale istoriilor, ci direct din ecranul palpitînd de viață; în același an, la Bruxelles, în cursul cunoscutului referendum consacrat celor mai bune filme din lume, *Rapacitate* ocupa locul șase în clasamentul primelor zece opere cinematografice. S-ar fi putut presupune că decizia juriului fusese influențată de factori extraestetici, ca de pildă de emoția încă proaspătă provocată de dispariția lui Stroheim, de revelația retrospectivei de la Veneția sau chiar de o modă efemeră. În 1961, însă, în cursul unei alte consultări mondiale, organizată de astă dată de revista britanică „Sight and Sound", poziția *Rapacității* era nu numai

confirmată, dar și îmbunătățită, trecînd de pe locul șase pe locul patru.

Numai că Erich Oswald von Stroheim n-avea cum să mai afle că filmului său, chiar schingiuit de foarfecele negutătorilor de peliculă, i se recunoștea, în sfîrșit, dreptul la posteritate, că opera sa, fruct al unor mari ambiții și al unor supreme sacrificii, nu fusese un „fiasco", că ea ajunsese pînă la urmă să fie înțeleasă și chemată la o a doua existență, mai fericită decît cea din anii '20. Stroheim plecase ducînd cu sine în neființă durerea mistuitoare pe care o mărturisise auditoriului de la Bruxelles, fără să știe că filmul său „cel mare" era *mare* cu adevărat, că generații după generații, iubitorii artei ecranului îl vor urmări cu nestinsă emoție, răscoliți de forța și adevărul patetic al artei lui.

XVIII

CINEOCHIUL
(Kinoglaz)
de **Dziga VERTOV** (1895–1954)

U.R.S.S., 1924. *Imaginea:* M. Kaufman, I. Beliakov și A. Lemberg. *Asistent:* I. Kopalin. *Montajul:* Elena Svilova.

Cînd rememorezi modul în care și-a întîlnit Dziga Vertov vocația de cineast, înțelegi că necesitatea îmbracă adesea întruchiparea hazardului. În felul cel mai ciudat, totul a început la Vertov cu un experiment psihic pe care l-a executat ca student al Institutului de neuro-psihiatrie din Moscova. Într-o seară din primăvara anului 1918, tînărul cercetător se postase într-o gară a capitalei sovietice, pentru că tema care-l preocupa era analiza componentelor zgomotelor în momentul cînd pleacă un tren. În vreme ce scrîșnetul roților îi mai stăruia în auz, studentul se întorcea, pășind îngîndurat, pe bulevardul învăluit de umbrele amurgului. Dar parcă auzea numai zgomotul roților? Mai erau și strigătele de rămas bun, și suspinele ultimei îmbrățișări furate în grabă, rîsetele, fluierăturile, sunetul clopotului, vocile oricărui peron de lîngă care un tren se urnește către departe.

Ar trebui — își spunea experimentatorul, în timp ce înainta reflectînd, în calda înserare a lui april — ar trebui să dispunem de un aparat capabil nu să descrie asemenea sunete ci să le înscrie, să le „fotografieze". Altfel ele nu mai pot fi nici organizate, nici studiate, îți scapă pur și simplu printre degete, ca timpul însuși. Poate că numai cu o cameră cinematografică ar fi posibil... Să înregistrezi, cel puțin, ceea ce nu e sunet, să organizezi, dacă nu universul audibilului, măcar

corespondențele sale vizibile... Aceasta să fie oare soluția?

Și dintr-o dată, o voce îl smulse din pacea meditației:

— Hei, Denis...

Cînd n-ai mai văzut de cîțiva ani un îndrăgit coleg de școală, nu te superi nici atunci cînd ți-a destrămat șirul gîndurilor. Denis Arkadievici Kaufman strînse deci cu toată căldura mîna fostului său coleg Mihail Koltov, fără să bănuie în acea clipă că strîngerea de mînă îi pecetluia și viitorul...

Tînăr ziarist de talent, Mihail Koltov devenise șeful sectorului de actualități al Comitetului Cinematografiei. Și deși abia înființat, „kinokomitetul" pregătea pentru 1 iunie o premieră-eveniment: primul număr al noului jurnal de actualități „Kinonedelia" („Săptămîna cinematografică"). Koltov avea nevoie de un om metodic și organizat care nu trebuia să fie neapărat de meserie, pentru că avea să ocupe postul de secretar al redacției jurnalului. Muncă administrativă!

Ce stranie întîlnire între ordinea gîndurilor celui care se credea viitor om de știință și nevoia celuilalt de a-și recruta colaboratori pentru cinematografie. Fără ea, fără această coincidență, arta cinematografică din cel puțin trei țări — URSS, Franța și Statele Unite — ar fi fost văduvită de trei nume proeminente. Căci dacă în momentul acela n-ar fi fost introdus în lumea imaginilor Denis Kaufman, care avea să-și adopte pseudonimul Vertov, nu i-ar mai fi călcat pe urme nici ceilalți doi frați, dintre care cel mijlociu, Mihail, avea să devină autorul unui remarcabil lungmetraj realizat în 1930, *Primăvara*; iar mezinului, Boris, care pleca în 1927 în Franța, îi era sortit să fie autorul imaginii celebrelor filme ale lui Jean Vigo *Nota zero la purtare* și *Atalanta*, pentru ca, mai tîrziu, alături de cineaști iluștri ca Elia Kazan și Sidney Lumet să filmeze producții intrate în fondul de aur al cinematografiei de peste Ocean, ca *Splendoare în iarbă* și *Doisprezece*

oameni furioși. Trei frați, făgăduiți parcă lumii studioului, își găseau drumul datorită unei întîlniri întîmplătoare, într-un amurg primăvăratic din dificilul an 1918...

DE LA „KINONEDELIA" LA „KINOPRAVDA"

În momentul în care viitorul Dziga Vertov își lua în primire postul de secretar al redacției jurnalului „Kinonedelia", cinematografia sovietică aproape că nici nu exista. Faimosul decret leninist cu privire la „cea mai importantă, pentru noi, dintre arte" avea să fie emis un an mai tîrziu, în august 1919. Războiul civil bîntuia cu furie, iar penuria de peliculă nu permitea, decît sporadic, apariția cîte unui scurt și fără pretenții „aghitfilm". Trebuia făcut, totuși, începutul producției organizate a cinematografiei sovietice și în această direcție, Lunacearski, diriguitorul culturii tinerei republici socialiste, avea drept ghid cele cîteva indicații ale lui V.I. Lenin, dintre care una indica punctul de pornire cu cea mai mare limpezime:

„Producția noilor filme pătrunse de idei comuniste, reflectînd realitatea sovietică, trebuie să înceapă cu jurnalele de actualități..."

Jurnal de actualități, așadar! Existau profesioniști ai actualității filmate ca Tissé, Novițki, Ermolov, care trimiteau reportaje de pe fronturile războiului civil, alți vînători de imagini colindau țara în lung și în lat cu „trenurile de agitație" fiind în același timp și proiecționiștii acestora. Se filmau, de asemenea, și cele mai interesante evenimente din viața tinerei Republici. Secretarul de redacție al „Săptămînii cinematografice" n-avea altceva de făcut decît să trieze cu atenție materialul expediat și să unească subiectele pe care le socotea cele mai interesante în periodicul său din peliculă.

Să unească, adică să aleagă și să alăture, treabă cîtuși de puțin complicată pentru oricare altul în afara lui Dziga Vertov! Probabil că antecedentele noului secretar de redacție aveau să-și spună în

mod decisiv cuvîntul în fața „șocului de montaj". Vertov, care studiase psiho-neurologia, se apropia, în mod firesc, ca un experimentator de mijloacele de expresie pe care i le dezvăluia, de la o zi la alta, monteuza Elena Svilova, viitoarea sa soție. Cum în adolescență studiase muzica, organizarea ritmică a materialului cinematografic îl cucerise de la bun început. Cel care ar fi trebuit să fie un simplu asamblor de subiecte descoperea, în laboratorul de creație, ca și Lev Kulesov, legile și posibilitățile specifice ale montajului.

Ducea un război permanent cu operatorii care, la drept vorbind, n-aveau nici o vină. Lipsa de peliculă îi constrîngea la maximă parcimonie. Cum să-și mai bată capul cu căutarea unui unghi mai elocvent, a diversității punctelor de vedere, dacă primeau pentru înregistrarea unui eveniment cîte o singură bobină? Își instalau aparatul pe poziție ca pe o mitralieră, și căutau să surprindă coordonatele esențiale ale faptului. Este interesant că, încercînd să disimuleze paupertatea unor asemenea materiale, Vertov ajunge, independent de Kulesov, la soluții analoge: folosirea unor fragmente mai vechi, din filmotecă, pentru punerea în valoare a celor noi. Cînd un operator îi aduce un plan cu înmormîntarea victimelor teroarei albe la Astrahan, nu ezită să le combine cu un cadru înfățișînd săparea mormintelor de la Kronstadt, să le alăture apoi imaginii unei salve de onoare trase la Petrograd și să încheie întreaga secvență cu marșuri funebre solemn intonate la Moscova. Impresia spectatorului rămîne cea a unui eveniment unitar, menit să stîrnească emoția și combativitatea revoluționară.

Dar munca nu poate continua la nesfîrșit cu asemenea procedee! Chiar în condițiile penuriei de peliculă, relieful subiectelor ar putea fi adîncit dacă operatorul ar avea conștiința operației de montaj, a posibilităților sale. În dialogul său cotidian cu vînătorii de imagini, Vertov descoperă că montajul nici nu e neapărat etapa posterioară filmării, ci că ea ar trebui să fie concomitentă luării imaginii, dacă nu chiar s-o preceadă. Secretarul de redacție începe să stabilească, în contact cu colaboratorii, reguli stricte, după care montajul începe prin observația prealabilă filmării, continuă cu organizarea mentală a ceea ce a fost văzut, cu adaptarea la condițiile locale ale terenului, ținînd seamă de succesiunea proiectată a planurilor în decupajul final. Revizuindu-și suita imaginilor pe „moviola" închipuirii sale, operatorul să se preocupe apoi de planurile de legătură de care va fi nevoie. Și pentru ca cerințele să fie formulate în cea mai deplină cunoștință de cauză, Vertov părăsește biroul și pornește la filmare alături de omul cu camera, organizează personal activitatea echipelor în perspectiva montajului final și învață să mînuiască aparatul de filmat.

Ca urmare, evenimentele dobîndesc o înfățișare cinematografică nouă. Oricare ar fi fost ea, o demonstrație fusese filmată pînă atunci din două-trei unghiuri. Cîteva planuri generale lungi de 30—40 de metri ale participanților și un plan general al tribunei epuizau, în modul cel mai simplist, evenimentul. Sub îndrumarea lui Vertov, aceeași demonstrație apare, însă, ca un conglomerat de planuri generale, medii și de detaliu, înfățișînd, în diferite lungimi: steaguri și pancarde, fanfara, mulțimea de pe trotuare. Cadrele încep să fie realizate și de sus, în „racursi", de pe platforme special amenajate, din automobile în mișcare, chiar dinăuntrul coloanei, despicînd-o. Astfel, spectatorul, pînă atunci martor pasiv al evenimentului, capătă senzația participării vii.

Pe măsură ce echipa de la *Kinonedelia* își perfecționa, însă, mijloacele de expresie, cadrul tradițional al jurnalului, conceput ca o grupare întîmplătoare de subiecte disparate, devenea din ce în ce mai îngust. În 1922, Vertov propunea Comitetului Cinematografiei organizarea unui nou periodic filmic, *Kinopravda*, titlu care, pornind de la cel al ziarului Partidului Comunist, ridica în chip nou și problematica posibilităților specifice artei cinematografice în sondarea și dezvăluirea adevărului vieții. Vertov nu bănuia, n-avea

cum, atunci, în 1922, să prevadă ce carieră surprinzătoare va face patruzeci de ani mai tîrziu titlul pe care-l inventase, în preluarea sa franceză: „Ciné-verité".

Pe-atunci, în concepția lui Vertov, noul jurnal de actualități trebuia să fie guvernat de o unitate interioară, de o idee comună, chiar dacă la început, în primele numere, subiectele continuau să fie disparate. Există, fără îndoială, o legătură logică între ravagiile foametei pe Volga, recuperarea bunurilor bisericești și prînzurile orfanilor — subiectele din primul număr al *Kinopravdei*. Pînă și subtitlurile, executate de pictorul contructivist A. Redcenko, care era și un admirabil fotograf, ieșeau din banalul inscripțiilor tipărite de pînă atunci. La sugestia redactorului jurnalului, ele se integrau plastic în cursivitatea imaginilor, într-o varietate de tehnici fără precedent: titluri luminoase obținute prin iluminarea de jos a unor litere decupate, titluri însuflețite prin procedeele animației, sau inscripții care se mișcau în fața obiectivului.

Deși nimeni n-ar fi bănuit-o, „studioul" *Kinopravdei* se găsea în plin centrul orașului. Era un subsol întunecos și umed, podit cu pămînt și avînd denivelări în care intrușii se poticneau la fiecare pas. Printre picioarele „kinopravdiștilor", țîșneau adesea șobolani hămesiți, iar prin ferestruica aflată la nivelul caldarîmului, se scurgea înăuntru apa de ploaie strînsă de burlanele vecinilor. Umezeala dezlipea bobinele filmelor montate cu migală, pricinuia ruginirea foarfecilor și a mașinuțelor de lipit. Ca să nu se ude, peliculele erau depozitate peste tot, pe mese și scaune. Cît despre oameni, nici n-aveau pe ce să se odihnească și nici timp pentru odihnă. „Zori... umezeală... frig... clănțănit de dinți...", evoca Vertov, în patru termeni-secvență, glorioasa epocă a *Kinopravdei*.

Din acest „studio" au ieșit, totuși, 23 de *Kinopravde*, realizate toate între anii 1922—1925, unele dintre ele intrînd în mod definitiv în patrimoniul istoriei cinematografiei. Ca de pildă,

numărul 16, cel dedicat primăverii, în care fuseseră incluse *Scrisorile de primăvară ale Proletkultului*, filmul realizat sub conducerea lui Eisenstein, pentru spectacolul cu *Orice naș își are nașul* de A. Ostrovski. Folosindu-se de pretextul „jurnalului lui Glumov", exitent în originalul dramaturgic, Eisenstein crease, de fapt, o parodie de jurnal cinematografic, în a cărui malițioasă strălucire de „atracții", unele ironii erau îndreptate direct împotriva inițiatorului *kinopravdelor*. Vertov a inclus-o, totuși ,în filmul său, prezentînd-o ca pe o „scrisoare"-șarjă expediată de Proletkult.

În ce-l privește pe animatorul jurnalului cinematografic sovietic, el se revendica aparținînd tendinței estetice a mișcării concurente — Frontul Stîngii în Artă (LEF), care dezvolta teoria unei „literaturi a faptelor", artistul revoluționar fiind dator să evite ficțiunea, să prelucreze faptele existenței reale. O asemenea orientare se identifica pe deplin cu aversiunea lui Vertov pentru cinematograful ficțiunii, pentru filmul „jucat", pe care și-o exprima, încă din 1919, în asemenea proclamații incendiare:

> *„Filmul cu actori este opiu pentru popor! Filmul de ficțiune și religia sînt, în mîna burgheziei, arme otrăvite. Scenariul este un basm inventat de capitaliști. Jos cu el! Trăiască viața! «Viața așa cum e»..."*

E drept că proclamația aceasta (care în mod paradoxal o întîlnea pe cea a apoliticului Feuillade!) capătă relief logic doar dacă e confruntată cu epoca în care a fost lansată. Era vremea războiului civil; țara, sfîșiată de intervenția străină, de sabotajul contrarevoluției, de foamete, și speculă era, întreagă, un front pe care se decidea, cu sacrificii greu de înțeles astăzi, istoria ... Iar în cinematografie încă se lăfăiau minciuna și iluzia. Cităm dintr-un repertoriu al filmelor oferite spectatorului moscovit în anul 1924: *Trandafirul alb*, *Satana*, *Bufalo Bill*, *Aventuriera*. *Lady Hamilton* etc. Ce putea să comunice un asemenea repertoriu elementar unor conștiințe umane care priviseră, de-atîtea ori, fără să-și ascundă fața, necruțătoarele adevăruri ale morții și revoluției.

Întregul val al tinerilor cineaști sovietici era, de fapt, împins de aceeași fierbinte dorință de a rupe cu tradițiile desuete ale dramoletelor cinematografice, cu jocul teatral, cu grimasele actorilor crescuți în vechea școală, de a descoperi formule, genuri, chipuri noi care să poată insufla spectatorului sentimentul actualității revoluționare. Chemările lui Dziga Vertov se distingeau însă prin patos și intoleranță. Într-un poem publicat în acea vreme, el scria:

„Voi, cineaști,
regizori fără ocupație și actori fără lucru,
operatori fără peliculă
și scenariști risipiți în patru vînturi,
voi, spectatori răbdători din cinematografe,
suportînd cu îndărătnicia unui catîr,
povara pretinselor emoții,
voi, proprietari ai cinematografelor fără consum,
care înghițiți cu aviditate resturile chiolhanurilor germane
și ... atît de rar (!), americane,
voi așteptați cu toții,
epuizați de amintiri, suspinați visător
după mirajul unei noi montări grandioase în șase bobine.
(Persoanele emotive sînt rugate să închidă ochii !)
Așteptați ceea ce nu va mai fi ...
Ceea ce nu mai e de așteptat ...
Vă previn prietenește:
NU VĂ ASCUNDEȚI CAPUL CA STRUȚUL !
Ridicați ochii, priviți în jur:
Chiar și pentru un prunc e vizibil!
Pîntecul cinematografiei își revarsă intestinele emoției,
SPINTECAT DE RECIFELE REVOLUȚIEI.“ [1]

Cît despre articolele sale, Vertov, care socotea însuși termenul „artă“ ca un instrument al contrarevoluției (!) proclama:

„Începînd de azi nu mai e nevoie de drame psihologice sau polițiste. Începînd de azi, ne vom lipsi de transpunerile teatrale pe peliculă, nu vom mai ecraniza nici Dostoievski, nici Nat Pinkerton. Astăzi totul își găsește locul în actualitatea cinematografică, într-un nou fel de a o înțelege: a pătrunde, cu hotărîre, în învălmășeala vieții !“

Așa își și croia drum Vertov, prin învălmășeala acelei epoci confuze și zbuciumate, proclamîndu-și cu mîndrie crezul estetic.

„De cum l-am văzut, mi-am și spus: iată unul care își trăiește manifestul! Avea fața decisă și fermă a celui foarte contestat, care arde să demonstreze că de partea lui este dreptatea ...“ [2] — îl evoca, mult mai tîrziu, Joris Ivens.

Numărul special al *Kinopravdei* dedicat comemorării unui an de la moartea lui Lenin a fost o strălucită demonstrație a modului în care înțelegea Vertov „pătrunderea în vălmășagul vieții“. Oricît ar părea de ciudat pentru posibilitățile filmului mut, jurnalul cinematografic debuta cu un interviu luat muncitorului care o imobilizase, în 1919, pe terorista Kaplan, după ce aceasta atentase la viața lui Lenin. O alternare de titluri, mărturii și imagini înfățișau locul în care se consumase actul criminal și arma din care pornise glonțul; un portret leninian surprins în curtea Kremlinului, în perioada convalescenței, era succedat de retrospectiva anilor de după însănătoșire și apoi de ultima încercare a bolii, vizualizată inventiv prin grafice medicale ce te fac să simți pulsul bolnavului, lupta medicilor cu moartea și veghea neliniștită a atîtor oameni care o urmăreau, de departe, de la postul lor.

Și apoi, inevitabilul deznodămînt. Din acest moment, expunerea se transforma într-un cine-poem, adevărat oratoriu funebru, în care grafica titlurilor și mesajul textelor se înglobau în montajul organic al imaginilor înaripate. Deși timorat, autorul acestor pagini se străduiește să evoce, prin searbedele mijloace ale cuvîntului tipărit, șocul versurilor cinematografiate de către Vertov:

... Imaginea catafalcului. *Titlu:* E LENIN !... Din nou catafalcul. *Text:* DAR NU MIȘCĂ! Catafalcul înconjurat de mulțime. E LENIN... Chipul, în grosplan, al marelui dispărut. DAR TACE ! Imaginea nesfîrșită a cohortei celor veniți pentru un ultim salut: MULȚIMEA... Coloane fără sfîrșit în Piața Roșie... SE MIȘCĂ. Chipuri împietrite de durere, trecînd prin fața obiectivului. ȘI TACE... Durerea adîncă pe chipuri înghețate de femei și bărbați, care alunecă prin zăpadă sub gerul crîncen... MULȚIMEA...

Vertov descoperise potențialul poetic al îmbinării imaginii cu textul titlurilor. Cuvîntul, care,

pînă la el, fusese pretutindeni în cinematografie, un complement plat, explicativ al scenei filmate, devenise rimă imaginii. Luate separat, titlurile *Kinopravdei* sunau destul de prozaic: „Mulțimea... se mișcă... și tace... mulțimea..." În montaj, însă, în contrapunct cu imaginea, cuvîntul scăpăra scînteia poetică, își descoperea nebănuite cadențe. Cuvîntul însuși devenise de fapt imagine, unitate de montaj, datorită și modului inspirat cu care era pus în valoare de graficienii studioului.

Înflăcărat admirator al versurilor lui Maiakovski, cineastul căuta echivalente vizuale, poeticii acestuia, zămislind un gen cinematografic cu totul nou al retoricii revoluționare. Lucrînd la *Kinopravda leninistă*, Vertov descoperise ceva în plus: fascinația chipului uman. *„N-am închis ochii multe nopți, multe nopți nu i-am părăsit pe operatori și nu m-am depărtat de aparatele de filmat"* — își amintea el. Înregimentați în cernita cohortă a durerii, oamenii care se perindau prin fața obiectivului erau prea covîrșiți de doliul lor, ca să mai dea atenție filmării. Și pînă azi, pe peliculă au rămas întipărite, ca niște slove, mai elocvente chiar decît ele, chipurile... chipurile și istoria, și durerea ireparabilului care nu se poate mima în nici un fel...

Ce material de viață unic pentru ochiul cinematografic!...

Dintr-o dată, posibilitățile acestui ochi cu însușiri deosebite, pe care experimentatorul îl denumește în limbajul său *kinoglaz* (cineochi), i se dezvăluiau într-un chip nou. Și Vertov începe a-și generaliza teoretic o nouă etapă a căutărilor sale.

VIAȚA PRIVITĂ CU „OCHIUL RÖNTGEN"

„O cercetare cît de atentă — notează el — *nu descoperă pînă acum nici o încercare serioasă de a «dezrobi» aparatul de filmat din starea de tristă sclavie în care se află. Nu acțiunii de subversiune dusă de către cinematograf împotriva literaturii și teatrului ne împotrivim. Conștienți și de posibilitățile cinematografului ca ramură a științei, considerăm, totuși, și această funcție ca accesorie și îndepărtată de esențial. Important și esențial ne apare cinematograful ca senzație a lumii. Principala constatare de la care trebuie plecat: pentru a explora haosul fenomenelor vizuale și a realiza o senzație a spațiului, aparatul de filmat folosit ca «cine-ochi» este cu mult mai perfect decît ochiul".*

Sigur că într-o asemenea afirmație se întrevede influența unui curent la modă, constructivismul, care înclina să absolutizeze importanța tehnicii în raport cu omul. În același timp, Vertov avea dreptate cînd susținea că limbajul aparatului de filmat (ca și arta în general, am adăuga noi) poate ordona haosul de fenomene vizuale ale vieții, poate face inteligibile tendințele sale esențiale, semnificațiile lor.

Fostul neuro-psihiatru își argumenta teza cu argumente mai curînd științifice decît estetice:

„Cine-ochiul — scria el — *percepe și înregistrează ideile altfel decît omul. Noi nu ne putem perfecționa ochiul, dar aparatul de filmat poate fi perfecționat neîncetat... Noi, pînă acum, am violentat aparatul, obligîndu-l să copieze munca ochiului nostru. Îl vom sili astăzi să acționeze într-o direcție opusă, adică cît mai departe de imitație..."*[3]

Vertov putea emite asemenea aserțiuni, pentru că în panoplia de arme a cinematografiei sovietice, alături de vechile aparate greoaie, pe stative greu transportabile, apăruseră, în sfîrșit, camerele portabile „Sept" sau „Kinamo", a căror rază de pătrundere era incomparabil mai mare. Îndeplinită cu meșteșug, filmarea putea deveni o înfățișare a lumii „cu ochi röntgen", adică prin surprindere, pentru a-i arăta pe eroi „fără machiaj", pentru a le dezvălui gîndurile, lumea interioară, așa cum izbutise să facă echipa „Kinopravdei" cu prilejul funeraliilor lui Lenin.

Privind kilometrii de peliculă care-i trecuseră prin moviolă, Vertov și-a dat seama că cele mai valoroase imagini erau cele în care modelul uita că este filmat, dacă nu chiar ignora acest lucru.

Oricît ar părea de paradoxală aserțiunea noastră, într-un sens Vertov îl continua în aceste preocupări pe D.W. Griffith. Într-adevăr, autorul *Intoleranței* mărturisea într-un articol publicat în 1929:

„M-am întrebat adesea dacă vreun actor de cinema ar putea reda pe ecran expresia cîte unei persoane absorbite de activitatea ei, pe care mi se întîmplă s-o observ cu pasiune. Aflîndu-mă odată la tipografia unui ziar, am avut prilejul să urmăresc fizionomia unui bătrîn linotipist. Expresia lui era realmente extraordinară și atît îl absorbise munca încît nici nu-și dădea seama de atenția cu care-l urmăream. Altă dată, un librar a putut să-mi vîndă cărți în valoare de cinci sute de dolari, în timp ce eu studiam în el tipul vînzătorului șiret și servil surîzînd fericit, pe măsură ce-și vindea volumele. Printr-o întîmplare, tocmai un asemenea tip căutam, și pînă la urmă l-am angajat pentru acest rol ...
Prefer să-mi aleg tipurile în sălile de dans, în care tinerii nu acordă nici o atenție spectatorilor de pe margine, în restaurantele ieftine, în parcurile publice sau locurile unde lucrează muncitorii. Din clipa în care vreunul se oprește și mă privește, îl abandonez ca fiind conștient de sine însuși și inutil de observat...“

După cum atestă și Lillian Gish, Griffith a practicat, în felul său, „kinoglazul“, pe care îl limita, însă, la observarea individuală documentară a comportamentului uman. Vertov tindea către cinematografierea acestei comportări, către transformarea ei într-un spectacol.

„În viața de zi, cu zi, observa el, *oamenii interpretează adesea roluri diferite de ceea ce reprezintă în realitate. Hoțul care vrea să falsifice registrele contabile joacă rolul casierului onest nu pe scenă ci în viață, ca și seducătorul trivial care o face pe poetul romantic, pentru a-și înșela și supune mai lesne victima. Enorma dificultate este să dezvălui adevărata identitate a acestor «actori», dar ce minunată recompensă cînd ai izbutit! Măștile pot fi smulse filmîndu-i pe neașteptate, fără știrea lor, disimulînd camera, recurgînd la cele mai sensibile dintre pelicule, la obiective foarte luminoase, în filmările nocturne chiar la raze infraroșii ...“*

Luptînd cu imperfecțiunile tehnicii timpului, Vertov punea astfel bazele unor noi metode cinematografice de investigare a realității care aveau să ajungă la adevărata lor înflorire mult mai tîrziu, abia atunci cînd camera silențioasă și pelicula ultrasensibilă vor fi devenit realitate. Pionierul filmării directe a fost, însă, Vertov. El, primul, i-a pretins cinematografului, dezvăluirea adevărului, mai mult decît atît, a elaborat și metodele prin care acest adevăr putea fi extras din minereul faptului brut.

Înarmat cu asemenea concluzii, cineastul se pregătea să treacă la o nouă etapă a creației sale. În 1924, el propunea diriguitorilor cinematografiei sovietice un serial intitulat „Kinoglaz“. În concepția sa, acest serial de tip nou era menit să îndepărteze, prin actualitatea și senzaționalul dezvăluirilor sale, foiletoanele de tip *Misterele New Yorkului*, care atrăgeau pe atunci mulțimile în circuitul sălilor de proiecție sovietice.

Primul episod al *Kinoglazului*, care purta ca deviză „Viața surprinsă pe viu“ era intitulat: *„Ochiul cinematografic în recunoaștere“*. Întreg filmul se și dorea o confruntare între nou și vechi, între prezentul contradictoriu și trecutul care se opunea îndărătnic, între viitorul inevitabil și prezentul contradictoriu. Aparatul cinematografic smulgea masca „unei părți din nenorocita moștenire lăsată de regimul burghez, pe care revoluția noastră n-a avut încă timp s-o spulbere...“

Operatorul Mihail Kaufman și-a instalat aparatul într-un fel de cabină telefonică amplasată pe unul din marile bulevarde ale Moscovei, de unde putea filma fără ca trecătorii să-l remarce, dar primele rezultate au fost mediocre. S-a încercat atunci teleobiectivul, care a și devenit emblema „Kinoglazului“, dar nici acest procedeu n-a putut constitui soluția fundamentală a problemei. Planurile „furate“ nu erau și semnificative, chipurile erau indiferente, inexpresive. Rezultate impresionante au fost însă obținute de Kaufman însoțind o ambulanță chemată telefonic în ajutor: un muncitor fusese intoxicat cu gaz în canalele orașului.

„Încă din ambulanță — povestește operatorul — *mi-am pus camera în acțiune, filmînd străzile parcurse în viteză. Cînd am ajuns la fața locului, toți erau absorbiți de accident, nimeni nu se uita la aparat. Expresia fețelor era din ce în ce mai dramatică, pe măsură ce devenea evident că victima nu mai putea fi salvată. Experiența ne ajutase să descoperim un nou mijloc pentru a filma „viața prin surprindere“: să utilizezi un grup organizat pentru a provoca o emoție sau o concentrare a atenției în altă direcție, în așa fel încît să-i putem fixa reacțiile fără să fie remarcată camera, sau să-i fie uitată prezența. Am utilizat acest procedeu mai tîrziu, în «Omul cu aparatul ...» cînd*

evoluția unui prestidigitator chinez captase în asemenea măsură un grup de copii, încît le-am putut prinde chipurile cu expresii niciodată încă filmate și care au avut un mare efect...“

Privit astăzi, filmul acesta din care avea să izvorască mișcarea ulterioară a „ciné-vérité“-ului, buimăcește și incită spiritul critic al spectatorului. Sînt multe secvențe confuze și nesemnificante în acest prim număr al „Kinoglazului“, dealtfel și singurul care a apucat să apară, dar ceea ce face filmul viabil, și încă după atîtea decenii, este nesecata vigoare de experimentator pe care o mărturisește. Ca și Feuillade sau Kuleșov, Vertov este unul dintre acei cineaști care, fără a realiza opere de o perfectă rotunjire, s-a impus istoriei cinematografului prin curajul de a investiga posibilitățile de limbaj ale imaginii. Este greu să admiți ca metaforă a „vechiului“ învins secvențele surprinse de „kinoki“ (adepți ai „Kinoglazului) la ospiciul de alienați din Moscova, dar cine a avut în fața privirilor acea impresionantă viziune a rătăcirii spiritului uman n-o va mai putea da uitării. „Kinoglazul“ dezvăluia într-adevăr un univers pe care ochiul comun nu-l putea realiza...

Pentru Vertov, realitatea nici nu se compunea din fărîme, din adevăruri răzlețe. Acestea trebuiau să-și găsească unitatea în jurul unei idei, în jurul unui adevăr de ordin superior care putea fi obținut numai în laboratorul de montaj.

„Sînt ochiul cinematografic — declara animatorul « Kinoglazului ». *Sînt un demiurg ! Creez omul mai perfect decît Adam, creez mii de oameni diferiți după schițe și scheme pregătitoare. Iau de la unul brațele cele mai puternice și mai îndemînatice, de la altul picioarele cele mai zvelte și mai iuți, de la al treilea, cel mai frumos și mai expresiv dintre capete. Cu ajutorul montajului creez omul nou, omul perfect !...“*

Prin montaj în contrasens și filmări inverse, Vertov înfățișa în „Kinoglaz“ drumul unei felii de pîine înapoi către aluat, în malaxoarele din care ieșise, apoi făină, bob de grîu la moară și, în sfîrșit, holdă unduind pe cîmpuri. Asemenea „scamatorii“ cinematografice puteau fi taxate drept „formaliste“, numai că Vertov avea să le reia și

să le perfecționeze ulterior. În *Soviet, înainte !* de pildă, titlului FĂRĂ PÎINE îi urma imaginea unei felii de pîine care aluneca din fața unei palme întinse, în afara cadrului, acesteia îi succedau planuri înfățișînd o bătrînă smulgînd fire rare de grîu și un cal costeliv păscînd mărăcini... Din trei detalii, Vertov schița un tablou impresionant al foametei, urmat apoi de imaginea revenirii vieții la normal. Titlului DE LA COLȚUCUL DE PÎINE, succedat de imaginea unei balanțe cîntărind o subțire felie de pîine neagră, îi urma, prin trucaj, animarea altor multe felii de pîine care se puneau în mișcare întregind franzela mare, rumenă, caldă a anilor suspendării „cartelelor“. Și multele pîini se îndesau, la rîndul lor, unele într-altele, stivuindu-se într-o alegorie a prosperității... Fiecare experiment „formal“ al lui Vertov conținea o armă potențială pentru publicistica angajată a cinematografului sovietic.

Dealtfel, chiar în „Kinoglaz“, același procedeu de filmare inversă constituia o admirabilă ilustrație a sloganului „De la abator, direct la magazinul de desfacere al cooperativei“. Cineastul înfățișa o gospodină privind prețul cărnii la măcelarul particular din piață. Îngrozită de scumpirea vertiginoasă, ea se tot retrăgea (prin filmare inversă), pînă ce, mergînd așa cu spatele, ajungea în fața centrului de desfacere cooperatist.

Redutabile erau însă performanțele de montaj ale „Kinoglazului“. O secvență ca „Onorul la pavilion“ a devenit astăzi temă de studiu în instituțiile de învățămînt cinematografic de pretutindeni, tocmai datorită virtuozității ei. Scena durează un minut, dar cuprinde 53 de planuri diferite de cîte 8—10 fotograme, o perfecțiune matematică în țesătura ei. Concepția montajului conferă momentului înălțării drapelului într-o tabără sătească de pionieri o grandoare inedită, o solemnitate și o măreție de metaforă. Prin ea, Vertov demonstra că în pofida fărîmițării imaginii, sau tocmai prin intermediul unei asemenea fărîmițări, se poate reda un ansamblu în întreaga sa amploare.

Seria „Konglazului" n-a putut fi continuată, dar spiritul ei polemic și neastîmpărul experimental au fost perpetuate de către Vertov în filmele următoare *Soviet, înainte !* și *A șasea parte a lumii*. Pornind de la comenzi conjuncturale (*Soviet, înainte !* fiind un film de agitație pentru campania de alegeri a Sovietului local din Moscova, iar *A șasea parte a lumii* o peliculă-prospect, la comanda organizației de import-export „Gostorg"), ambele producții și-au depășit cu mult obiectivul, devenind două înflăcărate manifeste și monumentale mărturii ale posibilităților filmului documentar.

Aceste filme sînt privite astăzi în mod unanim drept capodopere. La apariția lor, însă, Vertov s-a lovit de incomprehensiunea contemporanilor. „Trebuiau învinse greutăți supraomenești — scria cineastul în 1940 — greutăți nu numai de ordin organizatoric și tehnic, ci mai ales dificultățile pricinuite de nepriceperea noastră de a dovedi inevitabilitatea și necesitatea unei asemenea munci..."[4]. Performanțele kinoglazului erau privite cu suspiciune de către unii mentori artistici ai vremii și neînțelese de public. „Kinok = kinokoch", formula matematic un critic, înțelegînd prin „kinokoch", o „varietate virulentă a baccilului futurismului".

Pe de altă parte, documentarul de lung metraj avea, prin definiție, dușmani influenți în rîndul difuzorilor de filme, agasați de problemele complicate pe care le ridica ambiția „kinokilor" de a monopoliza un program întreg și de a nu se mulțumi cu tradiționalul spațiu de „completare". Lung-metraje ca *Kinoglaz* sau *A șasea parte a lumii* le-ar fi pretins difuzorilor o dăruire aproape la fel de mare cu cea a creatorului lor, și asta nu se putea. În cele din urmă, conducerea studioului „Sovkino" din Moscova îi aduse la cunoștință lui Vertov că, din păcate, „kinofabrica" fiind specializată în producția filmului artistic, era constrînsă să renunțe la serviciile sale. Ce înfrîngere pentru promotorul „cruciadei" purtate odinioară împotriva „opiului pentru popor" — filmul de ficțiune !...

Cîțiva ani mai găsi găzduire la studiourile din Kiev și Odesa. Aici, în portul *Crucișătorului Potiomkin*, izbuti și Vertov să turneze acea „prelegere" pe tema „Limbaj cinematografic sută la sută" care a fost *Omul cu aparatul de filmat*. În 1929, în plină ofensivă a cinematografului vorbitor, Vertov îndrăznea să renunțe cu totul la cuvînt, la insertul scris. Pe ecran nu mai erau decît vălmășagul vieții marelui oraș și un om înarmat cu o cameră de luat vederi care întipărea, pestriț, ziua metropolei din zori și pînă la căderea serii. *Omul cu aparatul...* constituia, în același timp, o instructivă dizertație despre modul în care se „fabrică" un film și un document despre realitatea sovietică a anului 1929, o simfonie citadină și un omagiu închinat profesionistului imaginii, ochiului său inspirat.

Există, pînă astăzi, înflăcărați adulatori ai acestui poem cinematografic care-i exaltă fantezia și virtuozitatea, după cum există și detractori la fel de îndîrjiți, care-i pun sub acuzare sustragerea ochiului mecanic controlului minții umane. Destinul de experimentator al lui Vertov îi juca mereu renghiul, lucru pe deplin confirmat și de ecourile stîrnite în străinătate, ca de pildă în cursul turneului pe care-l întreprindea în 1929, la Paris, prezentîndu-și într-o conferință-manifest convingerile politice și estetice, ilustrate prin proiecția filmului său programatic. Revista „Cinémonde" reflecta aprinsa dispută pe care ideile cineastului o provocaseră. Un publicist francez ridiculiza „futurismul sovietic, care ne evocă manualele începutului nostru școlar...", găsea filmul „lipsit de coeziune și unitate, întregul deformat de un simbolism primitiv..."* și-l aprecia doar ca o dovadă că „... nu tot ceea ce se împăunează cu denumiri noi este, în mod indispensabil, revelație surprinzătoare". Pe aceeași pagină a publicației, un alt autor găsea, dimpotrivă, că

* Filmul stîrnise dealtfel obiecții și în presa comunistă germană, care-l critica fiindcă „pulveriza realitatea". (Vezi *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland, 1918—1932*, vol. I, Henschelverlag, Berlin, 1975).

„*Dziga Vertov obține rezultate extraordinare*" și că «*Omul cu aparatul...*» „*deschide orizonturi noi tuturor cineaștilor lumii*" și evoca entuziasta primire și freneticele aplauze pe care i le rezervase publicul parizian. În fața unor opinii atît de divergente, redacția revistei conchidea: „*Oricare ar fi adevărul, «Omul cu aparatul...» este un film care stimulează gîndirea.*" [5]

S-ar fi putut oare omagiu mai mare? Căci oricît de justificate vor fi fost criticile la adresa *Omului cu aparatul...* — și ele își aveau, într-o măsură, temeiul lor — Vertov avea dreptul să evoce în apărarea sa privilegiul experimentatorului.

> „*Ne-am considerat obligați mereu* — scria el — *să nu producem doar filme de larg consum, ci și* filme producătoare de filme. *Ele ne erau necesare ca o garanție a victoriei în perspectivă. Iar dacă din «Omul cu aparatul...» se reliefează nu atît scopul, cît mijlocul, aceasta se explica tocmai fiindcă una din sarcinile filmului nostru fusese să reveleze mijloacele limbajului cinematografic, nu să le disimuleze, cum se întîmpla îndeobște cu celelalte filme...*"

Dar cel mai puternic argument în apărarea lui Vertov rămîne acela că arsenalul mijloacelor „formaliste" experimentate în *Omul cu aparatul de filmat* a fost reluat cu strălucire și perfectă funcționalitate dramatică în „filmele de larg consum" care au urmat: *Simfonia Donbassului (Entuziasm)* și *Trei cîntece despre Lenin*. „*Am reușit* — scria Vertov cu legitimă mîndrie — *să fac din «Trei cîntece despre Lenin» un film accesibil, comprehensibil milioanelor de spectatori. Dar am reușit-o fără a renunța la exigențele limbajului cinematografic, nu cu prețul renunțării la procedeele descoperite anterior.*"

> „*Dimpotrivă* — adaugă în altă parte cineastul — *dacă «Trei cîntece despre Lenin» le-au adus autorilor succesul unanim recunoscut, atunci — oricît de ciudat ar părea! — școala «Omului cu aparatul...» a jucat și aici un rol important. Cînd unitățile Armatei Roșii treceau pe străzile Moscovei purtînd pancarte cu inscripția:* MERGEM LA «TREI CÎNTECE DESPRE LENIN», *nimeni nu și-a mai amintit, n-a mai îndrăznit să-și amintească de erorile de tinerețe ale unui anume autor...*"

În fluctuațiile agitatei existențe a lui Vertov, clipele de triumf erau însă efemere. În 1937, mai filma un lung-metraj pe care-l intitulase *Cîntec de leagăn*, impresionant omagiu dedicat mamelor de pe întinsul globului și odă a bucuriei închinată copiilor, viitorului, celor ce aveau să devină și să judece, speranței fierbinți că omul avea să fie mai bun, mai înțelept în înfăptuirile sale, că va crede nestrămutat în fiece vorbă pe care o rostește.

Era ultimul său film remarcabil...

Deși în plină vigoare creatoare — abia împlinise 40 de ani! — părea din ce în ce mai ostenit în căutarea temelor sale, sau poate că nu mai găsea energia să înfrîngă obstacolele, prejudecățile, calculele meschine, inimicițiile care țeseau în juru-i conspirația tăcerii, îndoiala abia disimulată a prietenilor, sentimentul că ar fi definitiv depășit. În timpul războiului, cîteva documentare de front la Alma-Ata, după aceea, din 1944 pînă în 1954, cînd înceta din viață, nimic altceva decît jurnale de actualități, cîteva numere pe an — atît!

După moarte i-au fost publicate însemnările intime. Printre meditații profunde despre artă țîșnea de undeva și o sfîșietoare adnotare: — „*Încep să înțeleg cum se moare de foame...* — scrisese autorul poemului cinematografic *Entuziasm*. *Dar nu de foame fiziologică. De foame de creație!...*" Sublim strigăt de revoltă al unui om care-și legase întreg sensul vieții de slujirea artei pe care o simțea legată organic de veacul revoluțiilor comuniste.

Poate că „foamea de creație" a fost cea care l-a răpus, înainte de a împlini 60 de ani, după ce definitivase la masa de montaj jurnalul de actualități „Novosti Dnia" nr. 60. Aveau să mai treacă doar cîțiva ani pînă ce noi generații de spectatori să relanseze în cinemateci și săli de proiecție capodoperele lui Vertov, pînă ce conceptul său despre film ca investigator al realității să-și înceapă noul destin, la scara cinematografiei mondiale.

Toată lumea știe astăzi că Dziga Vertov a fost precursorul „cinematografului direct". Dar influența internațională i-a fost considerabilă, cu

mult înaintea „ciné-verité"-ului, încă din anii '20, deşi ea poate fi apreciată mai ales în sfera „cinematografului de avangardă". Un exeget al acestuia, Hans Richter [6], consideră prezenţa mişcării avangardiste a deceniului al treilea în 11 ţări, dar fireşte că epicentrul „seismului" ar trebui localizat în Franţa şi Germania. În Franţa, mai ales cu impresionismul, în Germania cu filmul experiment (abstract, cinematograf pur, dadaist, absolut etc.), în toate ţările, către sfîrşitul deceniului, cu documentarul social şi politic. Poate că această clasificare e simplificatoare, curentele dezvoltîndu-se inegal şi înrîurindu-se reciproc. Filmele lui Vertov, angajate politic, împrumută, de pildă, metodele ritmice experimentate de avangarda germană. Este evident, în acelaşi timp, că Vertov este cel care a provocat valul de filme denumite „City Symphonies" care au inundat Occidentul în pragul anilor '30: *Berlin, simfonia unei metropole* de Ruttmam, *Apropo de Nisa* de Vigo, *Dimineaţă în Bronx* de Leyda, *Remorchere* de Grierson. Purtaţi de acelaşi curent, la Bucureşti, Jean Mihail şi Tudor Posmantir realizau filmul *Viaţa începe mîine*, cenzurat parţial de Siguranţa Generală a Statului şi pierdut astăzi.[7]

Nu degeaba un filmolog cu amplă informaţie ca Georges Sadoul se crede îndreptăţit să afirme că Vertov:

> *„a orientat pe o cale cu totul nouă avangarda europeană care, după 1927, se împotmolise în cercetări formale şi abstracte. Chiar dacă unor secvenţe ale « Kinoglazului » li se pot aduce astăzi reproşuri de formalism mai mult sau mai puţin întemeiate, lucrul acesta nu micşorează contribuţia lui Vertov în a sustrage pe cei mai buni cineaşti ai Occidentului din mlaştina formalismului, orientîndu-i spre teme sociale..."* [8]

Parcurgînd aceste rînduri ale unui istoric ce a trăit direct evenimentele pe care le descrie, nu poţi să nu remarci cît de profetică era aprecierea lui Vertov însuşi la adresa operei sale, atunci cînd scria:

> *„Istoria « kinoglazului » a constituit o luptă continuă pentru a modifica cursul cinematografiei mondiale, pentru a impune circuitului producţiei cinematografice nu numai filmul de ficţiune, ci şi filmul documentar, pentru a împinge cinematograful în arena vieţii propriu-zise ..."*

A fost oare învins Vertov?

A fost oare învingător?...

Lupta căreia i s-a dedicat continuă. Este bătălia inevitabilă şi inepuizabilă a omenirii, pentru o artă a adevărului şi pentru adevărul artei. O asemenea nobilă luptă nu cunoaşte decît învingători, oricît de ingrate ar părea, uneori, destinele individuale.

XIX

ULTIMUL DINTRE OAMENI
(Der Letzte Man)
de **Friedrich W. MURNAU** (1888–1931)

Germania, 1924. *Scenariu:* Carl Mayer, în colaborare cu Hans Ianovitz. *Imagine:* Carl Freund. *Decoruri:* Robert Herlth şi Walther Röhrig. *Distribuţia:* Emil Jannings (portarul), Maly Delschaft (fiica sa), Max Hiller (logodnicul), Emilie Kurz (mătuşa), Hans Unterkircher (directorul), Emma Wyda (o vecină), Georg John (paznicul de noapte).

„Am devenit un extremist al pacifismului, fiindcă am trăit cele mai cumplite realităţi ale măcelului...“ se explica regizorul german Friedrich Wilhelm Murnau, într-un interviu acordat revistei „Theater Magazine“, în ianuarie 1928. La drept vorbind, Murnau nu cunoscuse chiar „cele mai cumplite realităţi ale războiului“, fie şi fiindcă făcuse războiul „în aer“, ca aviator; mai mult decît atît, avusese parte de o captivitate confortabilă într-un lagăr din Elveţia neutră, unde aterizase forţat. Prizonieratul nu-l împiedicase, de pildă, să ia parte la un concurs teatral şi să-şi adjudece principalul premiu! Totuşi, cînd în 1919, epuizată, înfrîntă şi umilită, Germania îşi primea fiii întorşi din captivitate, Murnau n-a mai zăbovit nici o clipă în bogata şi comoda Elveţie.

S-a reîntors printre ai săi, în acel an 1919 atît de contradictoriu, într-o metropolă scindată parcă în cetăţi rivale: de-o parte bastionul trufaşei burghezii prusace, căreia falimentul militar îi înzecise parcă setea de revanşă, de cealaltă, marele oraş muncitoresc, păşind pe drumul său propriu. Între aceste neîmpăcate adversităţi, confuză şi derutată, pestriţa lume a artei...

Într-o bună zi, pe bulevardul mişunînd de şomeri înfometaţi, invalizi deznădăjduiţi şi speculanţi întreprinzători întîlneşte un vechi coleg de la şcoala de teatru a lui Max Reinhardt, actorul Conrad Veidt.

Chinuiţi de aceeaşi sete de activitate, cei doi tineri, cărora nu le ajung banii pentru a închiria o scenă, întemeiază, mai modest... o casă de filme! Murnau, care îşi însuşise oarecare experienţă în materie încă la Berna, unde realizase cîteva pelicule la cererea ambasadei germane, va fi regizorul, iar Veidt, bineînţeles, protagonistul. Murnau sugerează şi cel dintîi proiect: un viguros film antirăzboinic pe care nu-l va realiza, însă, niciodată *. Mai ponderat, Veidt îl orientează cu prudenţă către producţii de serie, în curentul general al cinematografiei germane din primii ani postbelici, acela al filmului de groază.

DE LA „CALIGARI“ LA „NOSFERATU“

În mod paradoxal, cu toată ruina economică a Germaniei, industria ei cinematografică trăia o adevărată prosperitate. Sălile gemeau de lume şi, reflectînd confuzia morală generală, realizatorii se grăbeau să răspundă gustului pentru fantazare şi emoţii violente al unui public care nu părea că ar mai dori altceva decît să uite anii de coşmar prin care trecuse. Drept antidot îi erau servite alte coşmaruri: mişunau pe ecrane savanţi care dezlănţuiau, halucinaţi, forţe oculte, magicieni şi alchimişti, vampiri şi monştri, între care cea mai notorie apariţie a fost, desigur, faimosul *Doctor Caligari.*

În istoria cinematografiei, *Cabinetul doctorului Caligari* rămîne cazul-limită al manifestării expresionismului în film. Se ştie că, în zona celei mai tinere dintre arte, expresionismul ajunsese să se manifeste relativ tîrziu, după ce îmbrăcase mai

---

* Încă în 1929, Murnau nu renunţase la proiect, declarînd: *„Plănuiesc un film de război, dar nu unul dintre acelea care glorifică omorul la scară industrială, ci unul care să-i dezvăluie caracterul nefast“.*

întîi forme muzicale, literare, arhitecturale și își cucerise consacrare mai ales în pictură. În teatru, tindea să reducă la minimum replicile personajelor, concentrînd întreg interesul dramei în atmosferă și în plastica atitudinilor actoricești. De-aici și pînă la filmul mut nu mai era decît un pas, pe care cineaștii îl și săvîrșesc la sfîrșitul războiului, lăsînd întreaga artă a imaginii pradă freneziei expresioniste. În ceea ce-l privește pe *Caligari*, se pare că la baza acelei stranii povești despre un scelerat director de ospiciu stă o experiență personală a lui Carl Mayer, unul din scenariștii filmului. În anii războiului, pentru a se sustrage obligației de a participa la un măcel pe care-l socotea o nebunie colectivă și o crimă la adresa umanității, Mayer a încercat să simuleze tulburări psihice. S-a văzut, însă, în situația să ducă un desperat duel cu un psihiatru, care inventa cele mai neprevăzute metode pentru a-l face să se trădeze. Încercarea pare să-i fi creat dramaturgului german o adevărată repulsie față de psihiatri, pe care a convertit-o, cu colaborarea prietenului său Hans Janovitz, într-o parabolă despre medicul Caligari care-și săvîrșea crimele manipulîndu-și mediumul în stare de hipnoză.

Înarmați cu acest proiect, dramaturgii s-au adresat directorului societății DECLA, Erich Pommer, producător în plină ascensiune, care, după ce fusese trimis în 1917 în Bucureștiul ocupat, ca director al filialei unei societăți cinematografice germane, își continua cariera la Berlin. Pasiunea cu care-și susțineau cei doi scenariști proiectul s-a izbit însă de indiferența lui Pommer care își va aminti mai tîrziu:

> *„În timp ce Mayer și Janovitz îmi vorbeau despre artă, eu mă gîndeam la cu totul altceva. Studioul avea pe vremea aceea o rație de curent strict limitată și tocmai ni se comunicase că ea fusese epuizată cu mult înainte de sfîrșitul lunii ...“*

Probabil că filmul nici nu s-ar mai fi făcut, dacă în acea clipă critică scenografii studioului, Warm, Herlth și Röhrig, n-ar fi venit cu o propunere paradoxală: *„Dacă tot avem de-a face cu un film expresionist, pentru ce n-am picta pe decorurile sale pînă și umbra și lumina?...“* În primul moment, sugestia părea absurdă, dar privită prin prisma curentului la modă, ea își avea logica ei. Totuși, regizorul Fritz Lang, căruia Pommer i-a adresat întîi propunerea de a ecraniza această neobișnuită producție, a refuzat categoric:

— *„Împingeți expresionismul prea departe, copii !“* — i-a prevenit el pe „caligariști“. *La limita către care îl împingeți, expresionismul nici nu mai e posibil...*

Să se fi înșelat, oare, viitorul autor al atîtor capodopere? Așa s-ar părea, judecînd după impresia covîrșitoare pe care a provocat-o tocmai plastica filmului. Ulicioarele sinuoase, cu case oblice, deformate, pe care Veidt, îmbrăcat în negru, o purta pe dalba Lil Dagover, umbrele celor doi zugrăvite pe jos cu vopsea, falsele efecte de lumină și întuneric, pînă și imperfecțiunile picturii impuneau filmul ca o inovație demnă de discuție. Dar, în acest univers deformat, omul însuși ar fi trebuit stilizat, și iată de ce interpreții fuseseră imobilizați în poze contorsionate și artificiale. Transformînd imaginea în grafism, *Caligari* părea să marcheze o limită la care cinematograful se confunda cu pictura, „etapă superioară a expresiei filmice“, cum se grăbiseră să proclame unii.

Dar, în contextul acestui soi de pictură cinematografiată, ce mai rămînea din povestea originară? Frapat tocmai de infantilismul ei, Fritz Lang propusese o soluție eufemizată, sugerînd ca, în final, întreaga istorie să fie atribuită fanteziei bolnave a unuia din pacienții ospiciului lui Caligari. În felul acesta, optica aberantă a scenografiei ar fi putut fi justificată ca aparținînd viziunii subiective și deformate a eroului.

> *„Dacă aș fi realizat eu filmul* — spunea mai tîrziu Lang — *aș fi tratat prologul și epilogul într-o manieră cu totul realistă, pentru a sublinia că acolo e vorba de realitate, în timp ce partea principală a filmului e visul sau viziunea unui dement...“*

Destinul filmului a fost preluat, însă, de altcineva, de către regizorul Robert Wiene, în a cărui filmografie, abundînd în producții submediocre, *Caligari* pare să fie un simplu accident. Luînd în primire proiectul refuzat de Lang, Wiene n-a mai operat diferențierea între vis și realitate, păstrînd totuși deznodămîntul sugerat de autorul lui *Mabuse*. Datorită acestui fapt, întreg filmul plutea în ambiguu, fiindcă în final dispărea certitudinea adevărului. Nimeni nu mai știa dacă acest Caligari era un criminal demențial, ca în versiunea inițială a intrigii, sau un medic conștiincios provocîndu-i coșmare eroului bolnav de mania persecuției. Așa se face că criticul ziarului „Vorwärts" a putut interpreta filmul ca un omagiu adus „efortului dezinteresat al psihiatrilor"!

Spiritelor mai adînci, neașteptata răsucire a sensurilor din finalul acestui banal film de groază le sugera însă o metaforă obsedantă, le dădea o voluptate a echivocului și incertitudinii care exprima fidel confuzia de idei a păturilor mijlocii, dezorientate de contradicțiile insolubile ale vremii. Mai mult decît un personaj, depășind limita spectacolului de „grand guignol", *Caligari* era reflecția fidelă a unei stări de spirit.

Iată de ce a și devenit filmul acesta obiectul unei dispute înverșunate, care nu s-a stins nici pînă astăzi. Celor care-l ridicau în slava cerului, ca produs infailibil al avangardei artistice, le-au răspuns spirite lucide și ponderate ca cineastul Jean Epstein, de pildă. Într-o conferință ținută în 1925 la faimosul teatru „Vieux Colombier", pe care o intitulase polemic *Pentru o nouă avangardă*, Epstein spunea:

„«*Caligari*» *reprezintă cea mai gravă boală a cinematografului: hipertrofia unui accesoriu, importanța acordată unui accident în detrimentul esențialului ... În* «*Caligari*», *totul este decor. Înainte de toate, decorul însuși, apoi personajele, pictate și trucate precum decorul, pînă și lumina, sacrilegiu de neiertat în cinematografie. Așa că întreg filmul nu mai este decît o* «*natură moartă*», *elementele viabile fiind ucise prin trăsături de penel.*"[1]

Raliindu-ne integral acestei strălucite caracterizări, n-avem intenția să tăgăduim relativa influență pozitivă pe care *Cabinetul doctorului Caligari* și întreg curentul expresionist a avut-o asupra cinematografiei. Atenția pe care regizorii o vor acorda din acest moment posibilităților de expresie ale scenografiei și iluminării, elaborării plasticii filmului, va deveni o particularitate stilistică a tuturor curentelor cinematografiei germane. Se poate spune că, așa cum peste Ocean, în cel de-al doilea deceniu al secolului, cinematograful american punea și rezolva prin Griffith problema posibilităților de expresie ale montajului, în următorii zece ani, cinematografia germană a pus și a rezolvat creator problema posibilităților de expresie ale luminii și scenografiei. Aceasta s-a făcut, însă, în focul unor dispute aprinse, admirabil reflectate în evoluția personalității lui F. W. Murnau.

Am văzut că, la începutul activității sale, Murnau a fost constrîns să se încadreze docil elementelor caracteristice expresionismului: groaza, crima, fantasticul. Filmul realizat în 1922, de pildă, și l-a intitulat în modul cel mai elocvent: *Nosferatu — o simfonie a teroarei (Eine Symphonie des Grauens)*.

„*Nosferatu, cuvînt care sună ca țipătul nocturn al păsării morții*" — glăsuia un insert chiar în deschiderea filmului. „*Ferește-te de a-l rosti, altfel tablourile vieții vor deveni sumbre, visuri cu vedenii îți vor țîșni din suflet și se vor hrăni cu sîngele tău...*"

Înainte de a fi cuvînt de îngrozit spectatorul, *Nosferatu* fusese, desigur, poveste. Murnau și scenaristul său Galeen o preluaseră de la scriitorul englez Stocker, cel care pusese în circulație legenda lui Dracula. Eroul filmului, singuraticul conte Orlock, era o ființă stranie, castelan și necromant, care supraviețuia sorbind sîngele victimelor sale. Noaptea, populată de crime și umbre sinistre, este mediul său predilect. Dar acesta era și mediul predilect al tuturor filmelor germane din epocă. Ceea ce îl delimitează pe

Murnau de mulţimea informă a epigonilor expresionismului este refuzul de a recurge la tradiţionalul decor din vopsea şi mucava. Autorul lui *Nosferatu* substituie scenografiei expresioniste peisajul natural. Murnau absoarbe natura vie, o supune esteticii expresionismului, pornind de la real, fascinează şi trezeşte alarma. Deşi, s-ar putea spune cu egală îndreptăţire, că expresionismul este cel supus realităţii. Polemizînd ulterior cu cei care atribuiau, din inerţie, plastica din *Nosferatu*, şcolii expresioniste, André Bazin scria:

> *„Compoziţia imaginii sale nu este cîtuşi de puţin picturală, ea nu-i adaugă nimic realităţii, nu o deformează. Dimpotrivă, se străduieşte să pună în evidenţă structuri profunde, legături preexistente care devin părţile constitutive ale dramei ...“* [2]

Altfel spus, Murnau ştie să dezvăluie sufletul peisajului natural.

Dar pentru descoperirea acestor ambianţe naturale insolite, cineastul se cheltuia în prospecţii epuizante. Cunoscătorii topografiei locurilor au putut constata cu surprindere cum cîte un personaj din *Nosferatu* traversa o stradă din Wismar, pentru a pătrunde imediat apoi în vreo ulicioară întortocheată din Rostock. Ca şi Kuleşov, Murnau crea şi el, prin montaj, noi geografii. Numai că în timp ce, şocat de această posibilitate, teoreticianul cădea pe gînduri, artistul se mişca dezinvolt în geografiile sale fără limite, cîntărindu-le parcimonios potenţialul emoţional. Şi, în cele din urmă, poate că tulburarea spectatorului în faţa acestei „simfonii a terorii" rezidă tocmai în insolitul decalajului dintre cadrul real al peisajului şi prezenţa fantastică a vampirului.

Această dedublare, atît de proprie lui Murnau, între constrîngerea expresionistă şi limbajul său orientat în mod organic către realism, n-a scăpat criticilor filmului. Unul dintre cei mai iluştri, André Gide, îl considera „un film cu desăvîrşire ratat". Autorul *Simfoniei pastorale* opina că în locul permanentei preocupări pentru teroare, ar fi fost incomparabil mai abilă simularea dorinţei de a-l linişti pe spectator:

> *„Nu-i nimic teribil aici, nimic nenatural !“* şi Gide adăuga: *„În aşa fel încît spectatorul să contemple, cu uşurare şi totodată cu regret, dispariţia acestor fiinţe cărora cîntatul cocoşilor le aduce pieirea...“* [3]

Gide sesiza o inconsecvenţă reală, deşi n-avea perspectiva evoluţiei ulterioare a artistului, care va părăsi curînd terenul obsesiilor fantastice, optînd hotărît pentru o artă de esenţă realistă. O asemenea reorientare nu însemna însă pentru Murnau un refuz integral al expresionismului. Ca orice creator autentic, Murnau nu-şi renega trecutul estetic, ci, dimpotrivă, îl ridica pe o treaptă de înţelegere superioară, rămînînd tocmai prin această asimilare a unor experienţe succesive, prin această permanentă statornicie în diversitate, prin această continuă reînnoire pe calea sintezei între trecut şi prezent, o personalitate puternică şi originală. Cum vom vedea, Murnau va reţine, ca o particularitate definitorie pentru stilul său, pictura cu lumină şi forţa explozivă a decorului, reminiscenţe expresioniste care vor da şi mai multă vigoare substanţei sale realiste.

„KAMMERSPIEL" — O NOUĂ ETAPĂ ...

Într-un studiu publicat în 1954, pe cînd încă nu abordase regia de film, Tony Richardson observa că:

> *„Dintre toate şcolile cinematografice, cea germană a fos singura care a suferit nemijlocit influenţa scenei ... Germanii n-au făcut altceva decît să transpună pe ecran experienţele lor din domeniul teatrului ...“* [4]

Perioada în care activează Murnau ilustrează mai bine decît oricare alta această aserţiune. Aşa cum, imediat după război, deformarea şi contorsionarea scenografiei cinematografice fuseseră justificate prin transferul principiilor expresionismului teatral pe platourile de filmare, cotitura ulterioară a cinematografului german spre realism avea să-şi caute motivarea în experienţa

unui curent opus, dar de identică proveniență scenică.

Poate că această subordonare a fost o consecință a tinereții cinematografului însuși, a lipsei sale de autoritate (și de autorități!) estetică și, desigur, a prestigiului cultural precumpănitor al teatrului. Părea firesc că dacă o personalitate de talia lui Max Reinhardt opta pentru „Kammerspiel", mutînd centrul de greutate al spectacolului de pe elaborarea scenografiei și luminilor pe aprofundarea psihologiilor, dramaturgul și scenaristul Carl Mayer, unul dintre cei care dezlănțuiseră în cinematograf furia caligarică, să extindă imediat și asupra ecranului această orientare înnoitoare, spre investigarea universului interior al personajelor. În ajutorul său, Mayer avea să-l găsească în mod providențial pe regizorul german de origine română, Lupu Pick. Împreună le era hărăzit să realizeze cîteva dintre filmele mari ale *Kammerspielului: Cioburi (Scherben), Noaptea anului nou (Sylvester)* și altele.

Abandonînd criminalii scelerați și fantomele lugubre, asemenea filme cultivau personaje infinit mai puțin „senzaționale": impiegați de mișcare, slujnice, prăvăliași mărunți, smulși din viața cotidiană și urmăriți în propriul lor mediu. Chiar dacă nu toate cele „trei unități" ale tragediei clasice erau respectate, unitatea de loc era caracteristica definitorie a „Kammerspielului". Comprimată în același spațiu închis, de regulă un decor construit pe platou pentru întreg filmul, violența acțiunii părea cu atît mai explozivă.

În *Cioburi*, interiorul locuinței unui modest acar devenea spațiul unei tragedii în care, după ce mama era sedusă, tatăl ajungea asasin, fiica nebună, iar amantul acesteia era ucis. O intrigă asemănătoare este circumscrisă limitelor unei bucătării în *Scara de serviciu*. Și spre marea uimire a producătorilor care, inerți, continuau să mizeze pe cinematograful fanaticei fantazări, favoarea marelui public și-o adjudecau tocmai aceste filme în care tandemul Mayer-Pick istorisea despre oameni simpli striviți de angrenajul unui destin vrăjmaș.

În mod paradoxal, beția unui mare succes poate submina colaborări creatoare demne de o soartă mai bună, atunci cînd intră în joc vanitățile și veleitatea unuia sau altuia de a-și aroga întreg meritul echipei. Nu știm astăzi de la ce anume a pornit starea de tensiune dintre Carl Mayer și Lupu Pick, dar un conflict violent i-a despărțit tocmai cînd pregăteau filmul *Ultimul dintre oameni*. Lupu Pick, care avea un temperament deosebit de impulsiv, a refuzat să mai lucreze alături de dramaturgul „Kammerspielului" și a abandonat producția filmului.

La prima vedere, pare ciudat că, în acel moment, producătorii de la „U.F.A." s-au gîndit că Murnau ar fi singurul care i-ar putea scoate din încurcătură. În *Ultimul dintre oameni* nu era vorba nici măcar aluziv de fantomele și vampirii care-i aduseseră acestuia notorietate! Murnau avea de expus cinematografic un fapt mai mult decît divers: îmbătrînind, portarul unui hotel se vede transferat ca îngrijitor la toaletă. Retrogradarea unui slujbaș cumsecade — iată întreaga intrigă a filmului, subiect lipsit, cel puțin în aparență, de interes dramatic și expus într-o manieră cu totul liniară. Dealtfel, în absența altor coordonate, drama eroului lui Mayer apărea în mod fatal meschină, dacă nu chiar trivială. Se spune chiar că spectatorii din Statele Unite nici n-au înțeles-o, pentru că, în America, portarul unui hotel era plătit mai prost decît îngrijitorul toaletei și atunci — se nedumerea publicul — de ce ar mai fi desperat, eroul, dacă tot a pus mîna pe un „job" (slujbă bănoasă)?

Din fericire, Murnau a realizat imediat că nu optica îngustă a cîștigului putea limpezi cazul care-i fusese propus. Mobilul care provoca suferința eroului său avea să fie cu totul altul; *uniforma*. Fiindcă, odată transferat la lavabouri, portarului îi va fi luată și splendida sa manta cu fireturi aurite și mai ales cu epoleți, căreia îi plimbase pînă atunci strălucirea în văzul lumii.

Uniforma — aceasta avea să fie drama eroului, dramă profund prusacă în spiritul și tradiția ei. Se știe că în Germania dintre cele două războaie demnitatea și autoritatea filistinului păreau a subzista în uniformă. Nazismul a intuit și folosit în mod pervers predilecția aceasta către galoane și fireturi, ridicînd-o la dimensiuni monstruoase. Hitler avea să distribuie, „generos", fiecărui german uniforma personală, urmînd ca nota de plată să fie achitată ceva mai tîrziu, în vieți umane și distrugeri fără număr...

Iată de ce, interpretat frecvent ca o bizară melodramă despre un slujbaș retrogradat, *Ultimul rîs (The Last Laugh)*, așa cum a fost intitulat filmul în S.U.A., este important tocmai datorită încărcăturii sale de sarcasm. Este hohotul de rîs, îndurerat, la adresa locului uniformei în viața germană, a modului în care un întreg popor putea fi orbit de cîteva galoane... Cu *Ultimul dintre oameni*, „Kammerspielul" aborda satira, prin mijloacele-i tragice.

Eroul filmului, portarul hotelului *Atlantic*, este conceput ca un mic Hindemburg, a cărui întreagă existență se sprijină pe prestigiul galoanelor sale cusute în fir de aur. La întoarcerea acasă, vecinii îl salută cu venerație, rudele îl înconjură cu grijă și tandrețe și trebuie să-l vezi pe Jannings pășind încîntat de sine, pentru a pătrunde, dintr-o privire personajul. Dar cea mai puternică scenă a lui Jannings este cea în care portarul se vede deposedat de uniformă. Secvența începe suprinzîndu-l pe stradă, falnic, cu mîinile la spate, traversînd piața spre hotel. Și dintr-o dată încremenește stupefiat: prin ușa turnantă și-a zărit „dublul", un *alter-ego* ceva mai tînăr, care i-a luat locul. Aparatul își pierde, parcă, echilibrul, odată cu cel al eroului. Un *boy* îl tîrăște în hol, susținîndu-l către biroul directorului. Îl revedem, prin ferestrele ușii largi, încovoiat în fața șefului, parcurgînd cu greu un petic de hîrtie. Este adresa oficială din partea direcției hotelului: „Luînd în considerare vechimea dumneavoastră la noi, v-am găsit o altă ocupație, transferînd în acest scop, începînd de

azi, pe cel mai bătrîn angajat al nostru, într-un azil..."

După o clipă de inutilă revoltă, în care portarul, dorind să dovedească că încă e în putere, ridică un uriaș cufăr pe umeri pentru a se frînge apoi sub povară, urmează marele moment al lui Jannings, înstrăinarea uniformei. De sub vestonul umflat de om ajuns, satisfăcut de sine se desprinde, ca dintr-o crisalidă, un ins anodin, strivit de neînsemnătatea sa, un individ mărunt, umil, sfîrșit. Fără uniformă e parcă fără platoșă, e despuiat în fața semenilor săi, la cheremul batjocurii lor. Îndrumat de Murnau, Jannings a redat aici mai mult decît o psihologie: a sugerat mentalitatea unei epoci și unei pături sociale înclinate să confunde demnitatea umană cu înșelătoarea pompă a uniformei.

Acestui obiectiv fundamental îi vor fi subordonate toate elementele filmului. Scenografia, de pildă, căreia expresionismul îi cultivase o adevărată autonomie, era limitată în *Ultimul dintre oameni* numai la două decoruri. Dar cît de complicate, amîndouă! Adversar al poncifurilor, Murnau care în *Nosferatu* izbutise să supună peisajul natural exigențelor expresionismului, aborda de astă dată realitatea cotidiană și socială claustrat între pereții studioului. Acolo a construit, el, holul Hotelului „Atlantic" și piața intens circulată din fața acestuia; tot în studio a ridicat și sordidul cartier muncitoresc în care trăiește portarul, celălalt pol al existenței sale.

Într-un interviu acordat cunoscutului istoric al filmului Lotte Eisner, decoratorul Robert Herlth și-a amintit astfel prima întîlnire de lucru cu Murnau:

> *„În acea epocă a cinematografului mut, turnarea unui film se desfășura concomitent cu construcția altor decoruri. De obicei, mai găseai pe platou și o duzină de oameni care se aflau acolo din curiozitate, n-aveau nici în clin nici în mînecă cu turnarea și făceau doar gălăgie. Ceea ce m-a surprins, cînd am pătruns pe platoul « Ultimului dintre oameni », a fost liniștea pătrunzătoare. Am văzut doar un interpret și un operator, iar la o parte, în întuneric, un tip înalt și zvelt în haina sa albă de lucru, care dădea indicații cu voce înceată.*

Cum venisem pentru o schiță de decor, doream să știu în ce fel urma să fie concepută intrarea personajelor, unde trebuiau plasate ușile și mobilierul. Murnau surîse însă un pic ironic, și-mi spuse în maniera sa precisă și calmă :

— « Ce plan ? Ar fi atunci ca la teatru ! Cinematograful înseamnă însă proiecție : se vede sau nu se vede ! Dacă aș fi pictor, n-aș solicita indicații nimănui ... »

Și într-adevăr, cînd i-am adus schițele, n-a spus nimic asupra aranjamentului de ansamblu. Interesul său nu era îndreptat decît asupra proporțiilor, luminilor și umbrelor... Mă gîndeam la felul în care ar fi acționat alți regizori. Ei ar fi vorbit de distanță, de poziția obiectelor, în vreme ce Murnau nu se interesa decît de atmosferă, de stil".[5]

Sigur că atmosfera și stilul nu-i erau în nici un caz indiferente acelui artist care suferea de „mania perfecționării", cum spune Edgar G. Ulmer, numai că același Herlth, continuînd să evoce amintirea strălucitei lecții de creație pe care i-o servise Murnau, aduce asemenea detalii:

„Dintotdeauna mobilasem crochiurile decorurilor cu figuri. Sub influența lui Murnau, am început să conturez întîi figurile, adică începeam prin a desena ceea ce se întîmpla în scena respectivă, înțelegînd treptat cum trebuie să fie acel loc, și spațiul părea că se creează din sine însuși. Interioarele deveneau astfel din ce în ce mai simple și mai goale. Fiindcă interpretul era cel chemat să completeze interiorul".

Se vede clar, fie și din acest detaliu, cu cîtă decizie subordona realizatorul, scenografia, elementului esențial al filmului, încărcăturii sale dramatice. Paradoxal este că adevăratul interpret al acestui film nu era actorul, ci camera de filmare, admirabil mînuită de Karl Freund. Subtil cunoscător al posibilităților tehnicii cinematografice, Murnau năzuise mereu la un aparat de filmat la fel de mobil precum creionul în mîna scriitorului, visul cineaștilor dintotdeauna. Întrebat în glumă, de un reporter, în decembrie 1923, ce i-ar fi cerut el lui Moș Crăciun dacă ar fi fost convins că există, Murnau a răspuns:

„Cu tot respectul pe care i-l port, nu l-aș fi inoportunat, în nici un caz, cu exigențe utopice. Moș Crăciun n-o să ne aducă niciodată miracolele pe care încă le mai așteaptă unii critici cinematografici, nici scenariul desăvîrșit, nici vedeta internațională, nici măcar echipa permanentă de interpreți pe care și-o dorește orice regizor pentru filmele sale. Dar ne-am putea lipsi de aceste daruri, dacă bagheta sa magică ne-ar crea instrumentul care-mi pare mai important decît orice alt ajutor întîmplător : camera care să se miște liber în spațiu. Și astăzi noi am putea crea această cameră dematerializată !..."[6]

Murnau împingea astfel în avanscena cinematografului german, după ani îndelungați de prioritate a scenografiei, camera de filmat, o repunea în drepturile ei naturale. În cele două interioare ale filmului, ochiul său cinematografic dobîndea o mobilitate fără precedent. Precizarea că travelingul devenea în *Ultimul dintre oameni* principalul mod de expresie al operatorului spune totuși puțin. Pentru anul 1924, travelingul nici nu mai era noutate ! Am văzut că deplasarea camerei prin alunecare fusese utilizată de către italianul Pietro Fosco încă din *Cabiria*, și exemple de folosire ale acelui „carello" ar putea fi descoperite chiar mai de timpuriu. Dar în vreme ce la italieni, și după aceea și în alte cinematografii, travelingul slujea mai ales pentru a dezvălui decorul, ambianța, la Murnau el devenea mijloc de investigare a psihologiilor, modalitate de expresie. Pentru a cuprinde grandioasele decoruri ale *Intoleranței*, Griffith îl înălțase pe Billy Bitzer în balon deasupra cetății Babilonului; pentru a îmbrățișa spectacolul universului lăuntric al eroului său, nacela sau macaraua nu-i puteau fi de folos lui Murnau ! El îl înarmase, în schimb, pe operatorul Karl Freund cu cele mai înalte exigențe ale expresivității.

Cînd *Ultimul dintre oameni* a fost difuzat în Statele Unite, tehnicienii Hollywoodului au trebuit să recunoască, dezarmați, că nu cunoșteau „armele secrete" pe care le folosise operatorul german. Nu le-a venit să creadă că Freund își purtase camera pur și simplu pe umăr, că o cățărase pe scări și scripeți, pe tot felul de mecanisme primitive, străduindu-se să-i găsească, mereu, evoluției acesteia valori de interiorizare. „Arma secretă" a operatorului fusese, în realitate, ingeniozitatea lui.

Filmul debuta cu un traveling memorabil, de o perfecțiune rar întîlnită de atunci încoace: holul hotelului era văzut dintr-un lift care cobora parcă direct în îmbulzeala orașului. Cînd coborîrea se încheia, aparatul o pornea prin hol, spre ieșire, pe trotuarul animat, pentru a-l întîlni acolo pe portar. Totul fusese realizat, în modul cel mai neverosimil, cu ajutorul unei... simple biciclete pe care Freund izbutise s-o pornească, însă, fără ca spectatorul să simtă vreun șoc. *„Lucrul cel mai important* — repeta Murnau — *este ca factorul mecanic să nu se interpună între spectator și film...“*

MISTERUL „CAMEREI SUBIECTIVE“

Dispunînd de un asemenea operator, Murnau a lăsat aparatul să „joace“ odată cu interpretul și, uneori, chiar în locul interpretului. Atunci cînd într-o secvență a dorit să descrie beția portarului l-a pus pe Jannings să stea nemișcat, iar cel care se clatină, buimac, e aparatul. Cînd portarul se strecoară prin întunecatele unghere ale hotelului, pentru a-și lua înapoi uniforma *lui*, fără de care nu poate trăi, din nou, aparatul este cel care se furișează parcă pe vîrfuri, încovoindu-se să nu-l observe careva, el este cel care o ia la fugă bezmetic, atunci cînd personajul și-a obținut, în sfîrșit, mantaua... Dar a furat — și tot printr-un truc vizual, Murnau înfățișează clădirile prăbușindu-se parcă peste portar, de parcă l-ar înghiți pămîntul de rușine! Astfel nu numai impresiile vizuale, dar și sentimentele intime ale personajului izbutesc să fie transmise prin intermediul camerei devenită într-adevăr „subiectivă“.

Era realmente o descoperire pe care, de atunci încoace, istoricii artei n-au încetat s-o comenteze. Dacă ar fi să-l credem pe scenograful Robert Herlth, Murnau a descoperit cu totul întîmplător forța expresivă a camerei în mișcare. Se aflau chiar la începutul filmărilor, în decorul lavaboului, unde Murnau pregătea scena în care umilul îngrijitor avea să aprindă trabucul unui milionar american. Atotputernicul client trebuia să urce scara pufăind alene în vreme ce Jannings adulmeca parfumul țigării de lux...

—„Nu merge! Nu se vede nimic!, ar fi exclamat, nemulțumit, Murnau. Ar trebui altceva. Ar trebui să plutim împreună cu fumul ... pe scară ... împreună cu fumul — tot murmura pe gînduri.
— «Cu camera pe scară», a repetat și Freund, în căutarea soluției.
— «Numai o scară de pompieri ne-ar mai putea ajuta», a intervenit mucalit Herlth, în amuzamentul tuturor. Au rîs cu toții, în afara lui Freund căruia totuși soluția nu-i părea comică defel.
Noi — istorisește Herlth, *încă nu sesizaserăm esențialul: că aparatul năzuia să devină mobil. Ceea ce ne părea dificil era numai scara. Trebuia doar să mai ridicăm încet o parte din decor, și scara putea aluneca peste trepte, urmînd traiectoria fumului ...*
— «Am găsit!» — a strigat Murnau triumfător.
Din acest moment, nimic nu l-ar mai fi putut stăvili ...“[7]

Departe de noi îndrăzneala de a nega autenticitatea unei asemenea scene, istorisită cu detalii atît de proaspete, sugestive și convingătoare de către Herlth memorialistul. Ne îngăduim doar să punem la îndoială că tocmai acesta ar fi momentul în care Murnau hotăra eliberarea camerei din lanțurile ei, cum afirmă scenograful. În filmul *Ultimul dintre oameni*, „camera subiectivă“ este o soluție de concepție, un mod de expresie deliberat, zămislit de subiectul concret, și plăsmuirea sa dintr-o întîmplare norocoasă, precum mărul lui Newton și legea gravitației, poate fi o legendă, nu o explicație plauzibilă.

Am văzut că, încă înainte de a porni la realizarea scenariului lui Mayer, Murnau își făcea publică năzuința către crearea a ceea ce el numea atunci „camera dematerializată“. Mai mult decît atîta, mărturia unui colaborator infinit mai competent în materie de imagine, ne referim chiar la operatorul Karl Freund, diferă fundamental de cea a lui Herlth.

„De la primele cuvinte — declară Freund — *Murnau mi-a vorbit despre camera în mișcare și m-a întrebat dacă pot filma o actriță în plan american, și apoi, printr-un traveling-înainte să-i arăt ochiul în grosplan ...“*

Înțelegînd posibilitățile acestui mod de a vedea cinematograful, Mayer însuși a refăcut numeroase episoade ale scenariului, în funcție de mișcările camerei. Noua dimensiune a aparatului de filmat îi oferea lui Murnau posibilitatea de a renunța, aproape cu desăvîrșire, la inserturile scrise. Imaginea cinematografică se putea lipsi de elocvența cuvîntului fiindcă vorbea de la sine. În istoria cinematografiei, camera dădea, pentru prima oară, acest sentiment de imponderabilitate, de adaptare posibilă a imaginii la orice necesitate a povestirii. Mînuit de Freund, aparatul se dezvăluia în stare să redea orice, fie și senzația propagării unui sunet în spațiu. Trebuia turnată, de pildă, o scenă în care sunetul unei trompete de jos, din curte, ajungea la etaj, în auzul portarului. Pe terenul viran din Babelsberg, unde se construise decorul clădirii de raport care adăpostea locuința acestuia, fu amenajat un ciudat funicular. Camera a fost fixată într-un coș suspendat pe șine, care avea să coboare oblic spre curte pe o distanță de optzeci de metri, adică de la urechea lui Jannings pînă la orificiul trompetei. Dar în film traiectoria undelor sonore este vizibilă, de fapt, în sens invers, adică de la pîlnia instrumentului spre urechea actorului, efectul fiind obținut prin derularea inversă în laborator.

Virtuozitatea filmărilor, inventivitatea lor uluiesc încă și azi, dar ele nu sînt niciodată gratuite. Murnau nega posibilitatea evoluției imaginii în sine, a exercițiului de stil, a unghiului emfatic:

„*Filmarea interesantă în sine*" — spunea el — „*n-are nici o semnificație și, dacă nu poate intensifica efectul dramatic al scenei, e chiar dăunătoare. Cînd ai posibilitatea să vezi «dublele» unui film zi de zi, se poate întîmpla să fii chiar entuziasmat de secvențe care au un aer foarte inteligent. Dar cînd revezi filmul în întregime, cu toate acele pretinse unghiuri interesante ale camerei, îți dai seama că acestea, în loc să intensifice interesul dramatic al istoriei îl coboară, pentru că ele sînt doar «interesante», lipsite însă de valoare dramatică ...*"

Virtuoz al tehnicii cinematografice, Murnau pornea întotdeauna de la problema pusă în dramaturgie. Eficacitatea expresivă a imaginii — iată stimulentul permanent al invențiilor sale. Visul portarului a rămas una din paginile cele mai seducătoare ale „cinematografului delirant", dar pînă și onirismul său era justificat în film de impresiile concrete pe care le acumulase anterior personajul. În vis, bătrînul se „elibera" jonglînd cu cufere enorme și, pentru a realiza această secvență care eluda legea gravitației, regizorul născocise cele mai neașteptate trucaje. Cuferele atîrnau de fire metalice trecute prin niște scripeți și trebuiau să fie numai ușor atinse spre a începe „să zboare", să plutească pentru a coborî din nou în mîna portarului. Dar Jannings nu era un acrobat și cogeamitea cuferele îi creau un irezistibil reflex de apărare. El își crispa pumnii mereu și firul de oțel se derula, trebuia mereu reașezat în scripeți. Era o dificilă filmare de noapte și orele treceau. 200 de oameni așteptau după miezul nopții o dublă fericită și actorul, gata să izbucnească în plîns, greșea mereu. Singur, așezat pe scăunelul său, liniștit și surîzător, Murnau îi urmărea tentativele. Nimeni nu știa dacă se enerva sau se amuza. Rămînea calm, de parcă totul s-ar fi petrecut conform așteptărilor, poate și pentru că găsea dificultățile filmării cu totul naturale. S-ar putea spune că liniștea sa interioară făcea parte din condițiile „materiale" ale reușitei lucrului pe platou.

E adevărat că, uneori, pînă și calmul proverbial al lui Murnau se dovedea ineficace în relațiile cu vedeta sa, de care-l despărțea de fapt o adevărată prăpastie. Format la „Deutsches Theater" al lui Reinhardt, Jannings părea născut pentru teatru și tocmai calitățile scenice reprezentau, în fața necruțătorului ochi cinematografic, o primejdie cu care Murnau — om de cinema, prin fiecare fibră a sa — trebuia să lupte mereu. Produs al expresionismului, lui Jannings nu-i reușeau decît efectele de teatru, jocul său era mereu exterior. Cînd vreo scenă îi solicita atitudinea, silueta, actorul era precis și eficace, cum dovedise în secvența dezbrăcării uniformei. În schimb, în fața sarcinii complicate a cîte unui prim-plan,

în care dominanta trebuia să fie expresivitatea chipului, nu mai izbutea decît o mimică excesivă și trivială care amenința echilibrul filmului. Iată de ce se și afla regizorul — după cum atestă martorii — în permanentă alarmă, și una din preocupările sale de căpătîi era să-și înfrîngă mereu interpretul, la capătul unor explicații epuizante și zgomotoase.

Un asemenea moment a fost prilejuit de secvența culminantă în care, după ce a sustras uniforma din dulapul hotelului, fostul portar izgonit de cei de acasă, de familia pe care a compromis-o, devine conștient că nu mai poate înșela pe nimeni și decide s-o înapoieze, cît timp furtul încă n-a fost observat. Dar pe cînd se strecoară pe culoare, cu mantaua pe braț, este surprins de un paznic de noapte. Iată deci și ultima lovitură a destinului, lovitura de grație.

În această clipă, Jannings a crezut că cea mai elocventă reacție a personajului său ar fi fost să-și închircească trupul într-un melodramatic hohot de plîns. Cu calmul, cu eleganța, dar și cu fermitatea care-l caracteriza, Murnau s-a opus acestei soluții exterioare: — „Ești prea epuizat, prea ostenit ca să mai dispui încă de resurse pentru a plînge..." — i-a explicat actorului. Degeaba însă. Jannings ținea morțiș să transforme acest moment într-o performanță a dulcegăriei și atunci realizatorul s-a văzut silit să recurgă la o stratagemă care s-a dovedit, în cele din urmă, eficace: a turnat două versiuni ale aceleiași scene, una așa cum o simțea actorul și alta așa cum o văzuse el.

La proiecție, hohotul de plîns al lui Jannings s-a dovedit incomensurabil mai puțin impresionant decît viziunea „reținută" a lui Murnau. Pe ecran, lama de lumină a felinarului paznicului de noapte se apropia de chipul imobil al eroului, ca de o pradă, îi dizolva trăsăturile, îi anihila fața, i-o transforma într-o pată albă. Efectul vizual era mult mai puternic decît „lovitura de teatru" plănuită de Jannings, pentru că devenea metaforă. Și îndărătnicul actor a fost silit să recunoască

din nou, că cel care avusese dreptate fusese regizorul. Își contempla eroul, recunoscîndu-se el însuși cu greu, cum se așeza sleit și, în sfîrșit, cumințit la locul său cel nou, pe scăunelul de la toaletă. Iar de departe, apropiindu-se cu chinuitoare lentoare, ca odinioară vampirul din Nosferatu, felinarul paznicului se întrevedea legănîndu-se, în timp ce pecetea spaimei se dilata pe chipul sărmanului „hoț". Și în acest moment, un gest, un simplu gest neașteptat convertea semnificația întregii scene: paznicul îl acoperea pe bătrîn cu propriul său veston și-l mîngîia ocrotitor pe umeri, ca un semn nesperat al sfintei solidarități între umiliții lumii.

Această propoziție care echilibra întreaga povestire, această afirmare a încrederii în capacitatea afectivă a omului, a posibilității sale de a-și înțelege semenul, de a comunica măcar la nivelul compătimirii cu acesta ar fi fost ceea ce numim astăzi „final deschis".

Spre surprinderea spectatorului, nu astfel se încheie filmul...

„OPTIMISMUL" LUI EMIL JANNINGS

Căci *Ultimul dintre oameni*, această satiră disimulată sub aparențele unei drame se termină — paradoxal — în neașteptatul registru al comicului burlesc. Pe ecran, pagina unui ziar ne vestește că un milionar excentric, decedat peste noapte într-una din camerele hotelului, l-a făcut legatar universal al averii sale tocmai pe bietul îngrijitor de hotel. Nicicînd nu va mai avea de înregistrat cinematograful un „happy end" mai inabil și mai forțat. De după un tort uriaș, contemplăm chipul surîzător al fostului portar devenit milionar. După ce a dat, cu voluptate, încă un pahar pe gît, își așază ochelarii să contemple marca delicioasei băuturi: „Șampania Mumm"! Filmul, pînă atunci original amestec de tragism și ironie caustică, a devenit dintr-o dată convențional, ca o reclamă de televiziune din zilele noastre. Portarul împarte tuturor bacșișuri „grase", îl invită la

masă pe paznicul de noapte cel filotim și părăsește hotelul într-un echipaj de lux, fluturînd din mînă un jovial „adio" ! adresat foștilor săi colegi.

Ciudata bagatelă care încheie filmul a stîrnit deruta multor comentatori și istoriografi, ca să nu mai vorbim de cea a publicului. Dispuși să-i acorde, cu orice preț, sensuri superioare, unii vorbesc despre Murnau ca precursor al ironiei brechtiene, iar o revistă germană scrie chiar că „hohotul de rîs final ne scapă de întuneric și de noapte. E bucuria care izbucnește în *Simfonia IX-a* de Beethoven..." Semnificația găsită ne pare mult prea binevoitoare, în orice caz forțată și neconvingătoare, în primul rînd, fiindcă ea nu explică flagrantul decalaj de valori și stiluri care scindează „post-scriptum"-ul final de restul filmului. Prin neglijența nonșalantă cu care filmează acest ultim episod, Murnau pare a-și manifesta mai degrabă dezacordul față de o concesie comercială pe care a trebuit s-o accepte, deși era potrivnică întregului climat al filmului. De aici și coloritul de bufonerie al secvenței prin care regizorul ridiculizează, fie și prin ton, soluția impusă din afară. Impusă însă de către cine? Unii istorici înclină să-l suspecteze pe producător, întotdeauna dornic de un „sfîrșit fericit". Bănuiala ar fi plauzibilă, dacă un neașteptat ajutor în dezlegarea „misterului" nu l-ar fi adus Emil Jannings.

În anii celui de-al doilea război mondial, acesta și-a așternut memoriile care au apărut și în revista bucureșteană „Cinema", sub pateticul titlu: *O viață pentru cinema*. Unul din fragmentele publicate evocă în mod firesc și realizarea filmului *Ultimul dintre oameni*. Dar, lucru uimitor !, Emil Jannings pur și simplu nu-și mai amintește de numele autorului filmului. Pentru el marele regizor german nici n-a existat ! Aduce în schimb cîteva detalii prețioase:

> „*Am cerut să se schimbe finalul filmului* — mărturisește el. *Am vrut ca sărmanul portar să devină pînă la sfîrșit un milionar. Asta nu pentru că eram partizanul unui « happy-end », ci, pur și simplu, din optimism* (*sic!*). *Doream ca în pofida greșelilor sale, acest om să păstreze speranța și această speranță să-i fie răsplătită într-o zi...*" [8]

Ipoteza ca Jannings să fi fost cel care a obținut modificarea finalului filmului ne pare cît se poate de plauzibilă. Actorul era pe atunci una din marile valori comerciale ale companiei UFA*, influența sa o întrecea cu mult pe a lui Murnau. Realizatorul n-a putut decît să-i eludeze intențiile printr-o piruetă. El și-a deschis epilogul cu următorul insert:

> *„Povestea s-ar fi încheiat aci, dacă autorului nu i-ar fi fost milă de nefericitul bătrîn și nu i-ar fi adăugat un epilog în care, din păcate, se petrec lucruri care nu se întîmplă și în viață..."*

În lumina unui asemenea *motto*, parodia devine cu atît mai evidentă și mai subversivă. Cît despre „depoziția" lui Jannings, ea mărturisește precaritatea intelectuală a unei vedete care nu ajunsese nici după douăzeci de ani de la realizarea *Ultimului dintre oameni* la conștiința capodoperei căreia avusese șansa să-i fie martor și participant.

Într-un anume sens, *Ultimul dintre oameni* este mai mult decît un film mare, e un adevărat cîmp de bătălie. În el, expresionismul — reprezentat prin proporțiile deținute de scenografie în ansamblul spectacolului, prin abundența, ponderea și perfecțiunea efectelor de lumină — era învins, prin subordonare, de caracterul cu totul realist al notației psihologice. Rezultatul: stilizarea expresionistă era angajată de către Murnau în elaborarea realismului cinematografic.

Modul strălucit în care reușise artistul să recupereze arsenalul expresionismului în folosul unui cinematograf de investigare a vieții cotidiene deschidea căi noi de dezvoltare artei filmului german. Uimiți de virtuozitatea cu care stăpînea tehnica, magnații Hollywoodului i-au oferit imediat un angajament și, la mijlocul deceniului trei, Murnau pleca și el, asemenea lui Stiller, Lubitsch și alții să-și încerce norocul peste Ocean. El părăsea cinematograful țării sale lăsîndu-i o capodoperă

* După unele mărturii, din devizul de un milion de mărci al filmului, 600 000 îi reveneau ca onorariu lui Jannings!

care abia sub tîrzia reverberație a încercărilor tragice ce-i erau rezervate Germaniei avea să-și dezvăluie întreaga semnificație.

Poate că Murnau însuși nu era conștient de tot ceea ce izbutise să pună în această nimicitoare demascare a uniformei-fetiș, a mantalei cu fireturi care-l scoate pe om din rîndul semenilor săi, făcîndu-l — cine mai știe? — *primul* sau *ultimul dintre oameni*...

XX

CRUCIȘĂTORUL POTIOMKIN
(Bronenoseț Potiomkin)
de **Serghei M. EISENSTEIN** (1898—1948)

U.R.S.S., 1925.* *Decoruri:* Nina Agadjanova, în colaborare cu Eisenstein. *Operator:* Eduard Tissé. *Scenografia:* V.A. Rahals. *Distribuția:* A. Antonov (Vakulinciuk), V. Barski (căpitanul), Gr. Alexandrov (secundul Ghiliarovski), M. Gomorov (Matiușenko), un mecanic anonim din Sevastopol (medicul), un grădinar din Odesa (preotul). Diverse alte siluete interpretate de actori ai teatrului Proletkult, între care I. Bobrov, A. Fait, Repnikova etc.

Parcurgînd în inima Moscovei Novîi Arbat, bulevardul pornit astăzi de la palatul în formă de carte deschisă al CAER, după ce trece în revistă zveltele buildinguri și vitrinele largi ale marilor magazine, trecătorul se pomenește proiectat brusc ca într-o altă epocă, în fața vechii și patriarhalei

* Din evenimentele cinematografice ale anului: Record al producției sovietice. 60 de lung-metraje semnate de Gardin, Pudovkin, Kozînțev, Trauberg etc. Producția italiană scade sub 20 de filme. O nouă versiune-mamut a lui *Quo Vadis*, în care Nero e interpretat de Emil Jannings, duce la faliment societatea italiană „U.C.I." La Milano, prima expoziție cinematografică. La Expoziția de arte decorative din Paris, Fernand Léger proiectează filmele avangardei artistice și organizează conferințe despre posibilitățile artei cinematografice. În februarie, moare Feuillade, în noiembrie se sinucide Linder. L'Herbier turnează *Răposatul Mathias Pascal*, după Pirandello. Studiourile americane importă „grosul" profesioniștilor cinematografiei suedeze: Stiller, Garbo, Lars Hanson, Brunius și Christensen. Triumful lui Chaplin cu *Goana după aur*, succes pentru Lubitsch cu *Evantaiul doamnei Windermere*. An fertil și pentru cinematograful românesc: *Năbădăile Cleopatrei* și *Datorie și sacrificiu* de Ion Șahighian, *Manasse* de Jean Mihail și *Legenda celor două cruci* de Ghiță Popescu.

clădiri a asociației culturale VOKS. Acest imobil adăpostea în anii '20 Teatrul *Proletkult*. Grigori Alexandrov, astăzi cineast celebru și membru de vază al conducerii VOKS, mi-a destăinuit odată că atunci cînd diferite prilejuri solemne îl aduc în prezidiu, pe estrada salonului de gală al asociației, sînt și momente în care cu greu își poate stăpîni zîmbetul. Ceilalți îl văd pe venerabilul om de artă, străjuind grav în fotoliul de onoare; el însă, Alexandrov, se revede în același salon cu vreo șase decenii în urmă, traversîndu-l, în echilibru precar, suspendat pe o frînghie. Pentru că astfel evolua, în 1923, în spectacolul cu piesa *Orice naș își are nașul*. Regizorul originalei montări, Serghei Eisenstein, nu revenea din beciul în care se refugia, cînd începea acest „număr" riscant, decît atunci cînd era vestit, prin aplauzele spectatorilor, că totul se terminase, din nou, fără accident. Cine-ar bănui, astăzi că, în vreme ce-și păstrează în prezidiu expresia impenetrabilă, clasicul comediei sovietice se gîndește, melancolic, la începutul „balansului" său prin artă, la prietenul care-l împingea, atunci cînd avea 20 de ani și atîtea drumuri deschise în față, pe frînghia îngustă și tremurătoare, la Serghei Mihailovici Eisenstein...

Din teatru, spre film — iată traiectoria drumului lui Eisenstein prin artă. Întrerupsese studiile la Institutul de construcții civile, pentru a se înrola, ca genist, în gărzile roșii. Cînd vîlvătaia războiului civil s-a mai domolit, și-a reluat studenția, dar nu ca aspirant constructor ci la „Atelierele teatrale de stat", școală condusă de Mayerhold. Cu *Orice naș își are nașul*, își făcea debutul zgomotos în teatru. Așa cum se obișnuia pe atunci, supusese fără menajamente piesa clasicului Aleksandr Ostrovski unui viguros tratament de „reîntinerire". Alături de personajele originalului dramaturgic (Turusina, Glumov, Mamaiev), introdusese altele, smulse direct din actualitatea politică a vremii: mareșalul Joffre, instigator la intervenție militară împotriva tinerei republici sovietice, Miliukov, complicele său rus, „nepmanii"

— eroii negativi ai timpului. Și pentru că dramaturgul însuși făcuse din jurnalul intim al lui Glumov elementul motor al intrigii, Eisenstein profita de haosul acestei modernizări generale pentru a-i da o tălmăcire cinematografică. Mulțumită tocmai trucajelor filmice, interpretul lui Glumov, Alexandrov, dobîndea posibilitatea să împingă transformismul cameleonicului personaj pînă la ultimele sale consecințe. Folosind procedeul „substituirii à la Méliès", Glumovul său trebuia să i se prezinte lui Joffre sub forma unei mitraliere, iar mătușii amatoare de juni zvăpăiați, să-i sară de gît ca un bebeluș.

Aflînd ceea ce i se cerea, operatorul Lemberg, repartizat ca ajutor, teatrului, de către jurnalul „Kinonedelia", intră în panică. El nu învățase să obțină substituiri altfel decît pe fondul „clasic" de catifea neagră, în timp ce Eisenstein ținea morțiș ca metamorfozele lui Glumov să aibă loc pe fundaluri naturale. Lemberg a dat curînd bir cu fugiții, lăsîndu-i pe „ageamii" să se descurce cum pot. Și nu s-au descurcat chiar rău! Miracolele cădeau grindină de la o secvență la alta și, la capătul celor aproape zece minute ale avatarurilor sale cinematografice, Alexandrov sărea de la primul etaj al unei cunoscute clădiri moscovite pe acoperișul unui automobil în mers, care se oprea în fața Teatrului *Proletkult*, chiar în momentul în care, în sala reală de spectacole, luminile se aprindeau pentru ca ea să fie traversată în fugă de către Glumov, alias Alexandrov, „în carne și oase", cu brațele încurcate în caierul peliculei...

După opinia ulterioară a lui Eisenstein, *Jurnalul lui Glumov* nu era încă cinematograf, deși un montaj embrionar, intercalînd gros-planuri și panoramice, preexista deja. Adevăratul limbaj cinematografic ambițiosul debutant avea să-l învețe în obscuritatea cabinei de montaj a prietenei sale Esfir Șub.

„*Serialele epocii* — istorisea aceasta în 1960 — *erau întotdeauna precedate de un rezumat al episoadelor precedente, compus din scurte fragmente. Avînd pe atunci*

sarcina pregătirii din punct de vedere tehnic a serialelor pentru difuzare, eliminam rezumatele, păstrîndu-le pentru mine. Cum acasă aveam o moviolă și un aparat de proiecție, mă amuzam împreună cu Eisenstein asamblînd în mod cît mai fantezist aceste tăieturi, din care ni se întîmpla să extragem și cîte un film cu totul nou ..." [1]

Într-un rînd au găsit două filme diferite, a căror acțiune avea loc pe nave maritime: în sala cazanelor și, respectiv, în saloanele fastuoase ale unui vas de croazieră. Nici unul dintre ele n-avea vreo miză serioasă care să-i justifice difuzarea pe ecranele sovietice, dar cinematografele n-aveau filme cu care să-și umple programele. Dacă ar fi fost posibil ca acțiunea să oscileze între viața de plăceri a pasagerilor de la clasa Lux și iadul cazanelor de dedesubt, aceasta ar fi putut deveni o imagine demistificatoare a societății revolute. Numai montajul putea realiza însă un astfel de film, angajat. Pe acest principiu au remontat și *Mabuse-jucătorul*, celebra dramă polițistă a lui Fritz Lang. Reducînd cele două serii la una singură, deplasînd unele episoade în locul altora și introducînd noi subtitluri, ei au obținut un film nou, cu un conținut social mai accentuat, pe care l-au intitulat semnificativ *Putregaiul de aur*. Probabil că asemenea experimente, cărora li se dăruia cu pasiune fără a precupeți orele, i-au dezvăluit lui Eisenstein misterioasa forță de disimulare și revelare a montajului.

Ca și lui Vertov, i se întîmpla tot mai des în zilele acelea să se oprească pe gînduri în fața micilor cinematografe cu repertoriu americanizat, luate cu asalt de către public. Cum să asiguri un asemenea aflux de spectatori tinerei cinematografii sovietice aflate la primii pași, cum să facă față concurenței cu *Hoțul din Bagdad* și *Misterele New Yorkului*? Unde să găsească intriga captivantă care să rivalizeze cu subiectele hollywoodiene? De unde, vedetele autohtone care să eclipseze constelațiile de peste Ocean? Cum să descopere personaje cu individualitate atît de puternică încît să-i poată înlocui, în preferințele publicului, pe corifeii cinematografului occidental?

Căutînd să răspundă acestor întrebări, Vertov negase, în mod global, modalitatea ficțiunii cinematografice, Kulesov, dimpotrivă, încercase să convertească rețetele divertismentului hollywoodian la necesitățile filmului revoluționar. Mai exista oare vreo alternativă între negarea categorică și adopțiunea îngăduitoare? Eisenstein avea impresia că o aflase.

„*Problema nu era, pur și simplu, să faci filme bune* — scria el mai tîrziu. *Și aici, în acest domeniu al culturii, era necesar să dai o lovitură burgheziei, să i te opui pe calea culturii și artei, s-o constrîngi să asculte și să respecte ceea ce venea din Țara Sovietelor, atît de enigmatică și de necunoscută pe atunci. Soluția mi se impunea cu rigoare aproape matematică. Era necesară o intrigă mai palpitantă decît a americanilor? Și dacă am respinge cu totul intriga! Ne trebuiau staruri care să le umbrească pe cele consacrate? Și dacă am face cel mai neobișnuit dintre lucruri: film fără staruri! Ne trebuiau personalități mai puternice decît cele ale eroilor la modă! Să renunțăm la individualități, să construim filmul pe cu totul altceva, să facem totul de-a-ndoaselea! Să renunțăm la intrigă, la vedete și să propunem în centrul dramei, în calitate de personaj fundamental, acea mulțime care servise, pînă atunci, numai ca fundal pentru evoluția eroului individual.*"

Încorsetat în limitele istorice reale, Eisenstein nu dădea soluții conjuncturale, ci definea particularitățile stilistice ale cinematografiei sovietice, pentru o întreagă etapă de dezvoltare. Dar pentru a-și pune în aplicare programul, avea nevoie de încă ceva, de studio. Tînărul regizor propuse „Fabricii de filme" nr. 1 o asociație cu Teatrul Proletkult — și tîrgul se încheie. Într-o bună dimineață, directorul „kino-fabricii", Boris Mîkin, îl primește pe Eisenstein și-i arată platoul de filmare, la etajul clădirii. O încăpere nu prea mare, cît un laborator fotografic mai dezvoltat, cu pereți și plafon de sticlă, pentru a suplini iluminația electrică insuficientă. În loc de lămpi fuseseră agățate de grinzi un soi de oale mari de fier, avînd în interior niște tije groase de cărbune, ca niște săbii în teci; cînd acestea erau apropiate unele de altele, un fulger voltaic rămînea suspendat între electrozi. Acest arc lumina nu prea egal, cînd

cu mai multă strălucire, cînd mai slab, afumat și intermitent.

Deocamdată nu imperfecțiunile tehnice ale platoului, ci echipa cu care va avea de lucrat îl interesează și Eisenstein strînge zeci de mîini: mașiniști, tehnicieni, recuziteri — chipurile lor se învălmășesc insignifiant prin fața ochilor. Pe unul singur îl remarcă dintr-o privire: pe Eduard Tissé:

„Nu există persoană cu care să fi discutat mai puțin despre cinema decît cu Tissé. Monosilabele convorbirii dintîi au intrat în tradiția relațiilor noastre. Mai discuți oare, cu propria retină, cu inima, cu plămînii? Mă îndoiesc că ar fi existat vreodată sincronism mai perfect decît cel care mă poartă la unison cu Tissé, pentru a vedea, a percepe, a simți...“

Alături de noii săi colaboratori, pornește la realizarea *Grevei*, un film care revoluționa „problema seculară a dramei“, film fără amor, fără „suspense“, „în care erou și principal personaj este mulțimea“. Apreciindu-și el însuși, mai tîrziu, ca excesivă, poziția, Eisenstein preciza:

„... Dar încă și azi mai cred că rătăcirea noastră de atunci nu era numai firească, ci și necesară. Concepția colectivității era, pentru prima oară, vizualizată. Niciodată ecranul nu mai reflectase așa ceva!“

Fapt este că, dincolo de exagerările teoretice amendabile, opera de artă rămîne viabilă, rezistă și azi, n-a fost un experiment efemer. Debutantul demonstrase că se poate face *film artistic* dintr-un subiect aparent atît de arid precum lupta organizată a proletariatului împotriva capitalului. *Greva* anunța un talent autentic și viguros...

BAROMETRUL INDICĂ TIMP NEFAVORABIL

La 4 iunie 1925, o comisie specială a organului suprem al puterii sovietice, prezidiul Ț.I.K., lua în discuție proiectul filmului *1905* și, considerîndu-l ca întemeiat pe faptele reale ale revoluției, aproba realizarea acestuia. Însuși faptul că aprobarea venea de la un for atît de înalt, era o expresie a importanței atribuite acestei producții neobișnuite. *„Noi putem face azi un asemenea film!“* — exclama cu satisfacție, la 7 iulie 1925, revista „Kinojurnal“. Și referindu-se la uriașa amploare a operațiunilor viitoare ale turnării, revista remarca, pe drept, că autorii filmului *„... își întind «antenele» mult dincolo de studio. Armata, flota, uzinele — acestea sînt elementele grandioase care vor concura la realizarea filmului ...“*

Deși „superproducția“ comentată cu atîta entuziasm trebuia să încununeze în decembrie, festivitățile jubileului revoluției din 1905, pînă la începutul lui august încă nu se filmase vreun cadru. Abia la 28 iulie, ziarul „Vecerniaia Moskva“ preciza că, în sfîrșit, lucrările pregătitoare ale turnării fuseseră încheiate. „Planul prevede 250 de zile de turnare, iar filmul trebuie încheiat pînă în august 1926“ — comunica ziarul. Termenul de predare părea să fie, deci, de un an, dar un amănunt provoca fiori reci conducerii studioului: *„La cererea Ț.I.K*. al U.R.S.S., o primă parte a filmului va fi gata pentru aniversarea revoluției“*. Adică din august pînă în decembrie! Adică, o primă parte, în cinci luni!...

Cine-ar fi avut curajul să se angajeze să dea, în aceste cinci luni, fie și primul episod al unei uriașe fresce istorice ce comporta filmări la Leningrad, Sevastopol, Krasnodar, Odesa, Tbilisi, Batumi, Zlatoust și în alte orașe, cuprinzînd scene la care se preconiza să fie utilizați 20 000 de figuranți, la realizarea cărora aveau să contribuie forțele armatei de uscat, ale flotei și zeci de uzine? Numai entuziasmul și binecuvîntata inconștiență a tinereții l-au putut împinge pe Serghei Eisenstein să accepte o asemenea misiune. Și pasiunea pentru cinematograf, evident! Eisenstein, care împlinea pe atunci 27 de ani, era buimăcit și vrăjit de mijloacele uriașe care-i fuseseră încredințate: avea puterea unui șef de armată și autoritate efectivă pe lîngă comandanții militari, care primiseră consemn să-l sprijine cu tot ceea ce îi era necesar. Bănuim, totuși, că

* Ț.I.K. Țentralnîi ispolnitelnîi komitet (Comitetul executiv central).

peste voluptatea momentului puterii, plana teroarea termenului fatidic...

Încă din iunie, de îndată ce-i fusese comunicată misiunea, pornise la lucru cu hotărîre, antrenînd-o pe Nina Agadjanova, căreia îi solicitase scenariul. Noua sa colaboratoare nu era scriitor de profesie, ci o veche militantă revoluţionară cu numeroase deportări la activ. Avea, deci, o bogată experienţă de combatant, pe care şi-o transferă în scenariu, un manuscris de 400 de pagini, trecînd, în revistă, toate fazele revoluţiei. „Scriptul" Agadjanovei comporta patru părţi principale: „Greva generală a feroviarilor ruşi", „Revolta ţăranilor din gubernia Tambov", „Insurecţia de pe Crucişătorul «Potiomkin»" şi „Luptele proletariatului din Presnia", cartierul muncitoresc al Moscovei.

La jumătatea lui august, echipa sosea la Leningrad unde, în noaptea de 15 spre 16, tulbura somnul locuitorilor din zona Amiralităţii cu vacarmul „primului tur de manivelă". Plasate pe zveltul turn al Amiralităţii, proiectoarele luminau Petersburgul pustiu al nopţilor eroice din 1905. Cîteva zile la rînd s-a filmat, într-un ritm trepidant, episodul grevei feroviarilor şi înăbuşirea unei demonstraţii muncitoreşti cînd, pe neaşteptate, cerul se mohorî. Negurile toamnei timpurii, specifice nordului, cenzurau perfid elanul cineaştilor. „Cei cinci de fier", cum îi plăcea lui Eisenstein să-şi denumească asistenţii — Ştrauh, Alexandrov, Komarov, Levşin şi Antonov — căutau, dezorientaţi, răspuns în ochii „hatmanului" lor. Acesta îşi urcă echipa în tren cu destinaţia Baku, dar în cetatea petrolului, ceaţa era parcă şi mai deasă. „Degeaba aşteptaţi timp frumos! — le-a spus Kapcinski, directorul studioului, solicitat de urgenţă. Într-un singur oraş aţi avea şanse în anotimpul acesta. În oraşul meu natal, Odesa!".

Pe Eisenstein, care de la o vreme nu mai făcea decît să răsfoiască voluminosul manuscris, îl speria, mai tare chiar decît starea vremii, amploarea scenariului. Putea oare servi imensa colecţie de material faptic drept premisă dramaturgică unui film? Natura însăşi se împotrivea, parcă, refuzînd să le creeze cineaştilor, condiţii de lucru. În ce-i spunea Kapcinski era, totuşi, un sîmbure raţional. La Odesa s-ar fi putut filma, cel puţin, episodul răscoalei de pe „Potiomkin". Şi Eisenstein se adînci în studiul celor două pagini consacrate odiseei legendarului crucişător. Erau doar 41 din cele opt sute de cadre prevăzute în scenariu...

Iată conţinutul celor două pagini din scenariul filmului *1905*, referitoare la episodul „Crucişătorul Potiomkin" (cadrele 94—134):

„94) *Pe puntea crucişătorului, un grup de marinari indignaţi în jurul hălcilor de carne alterată.*
95) *Agitaţie între marinari.*
96) *Doctorul şi un ofiţer se apropie.*
97) *Doctorul îşi aşază «pince-nez»-ul şi examinează carnea.*
98) *Pe ea mişună viermii.*
99) *Ciorba fierbe în cazane.*
100) *Matrozii la masă.*
101) *Se serveşte ciorba.*
102) *Matrozii nu mănîncă, împing castroanele în mijlocul mesei.*
103) *Soseşte un ofiţer care le ordonă să mănînce.*
104) *Matrozii refuză. Ei înghit, cu ostentaţie, raţia lor de pîine neagră.*
105) *Marinarii sînt convocaţi pe punte. Căpitanul le ordonă celor ce sînt dispuşi să înghită ciorba, să facă un pas înainte.*
106) *Este chemată garda.*
107) *Întîi se detaşează un mic grup (adjutanţii şi timonierii). Apoi sînt urmaţi de marea majoritate. Rămîn doar 15 oameni. Ofiţerul dă un ordin. Cei care au rămas sînt acoperiţi cu o prelată. Un nou ordin al ofiţerului: «Arma la ochi»! Garda refuză să se supună. Un tremur trece printre matrozi.*
108) *Ofiţerul smulge puşca unui marinar. El ţinteşte spre prelată.*
109) *Matrozul Vakulenciuk face un salt, apucînd arma ofiţerului. Acesta trage.*
110) *Vakulenciuk se prăbuşeşte răpus.*
111) *Izbucneşte revolta. Mulţimea se întoarce împotriva ofiţerilor pe care-i aruncă în valuri.*
112) *Ofiţerul zboară peste bord. El strigă: «Fiu de căţea, o să mi-o plăteşti!».*
113) *«S-a făcut dreptate»!*
114) *Corpul lui Vakulenciuk este transportat cu barca spre mal.*

115) *Mulțimea pe mal.*
116) *Discursuri aprinse lîngă sicriu.*
117) *Intervenția unui tînăr student (Feldman).*
118) *Mulțimea îl trimite ca delegat pe crucișător.*
119) *Pe « Potiomkin », Feldman le vorbește marinarilor. Aceștia îl aclamă.*
120) *Este ridicat un steag roșu. Odesiții sosesc pe o mulțime de ambarcațiuni. Ei aduc alimente, daruri etc.*
121) *Marinarii răstoarnă o barcă ce aducea băuturi alcoolice.*
122) *Miting pe « Potiomkin ». Vorbește Feldman.*
123) *Titlu : « Ar trebui să debarcați ».*
124. *Marinarii se opun.*
125) *Titlu: « Înainte de a lua o hotărîre, să așteptăm escadra ».*
126) *Miting pe punte.*
127) *Puntea pustie ...*
128) *Pe crucișător se doarme. Postul de gardă.*
129) *Se apropie escadra.*
130) *Alarmă pe « Potiomkin ». Pregătiri de luptă.*
131) *Întîlnirea cu escadra. Țevile de tun deoparte și de alta.*
132) *Tensiune teribilă.*
133) *Escadra își continuă lent drumul.*
134) *O salvă generală de urale. Escadra îl salută pe « Potiomkin » ...*"[2]

Acesta este textul care a stat la baza realizării *Crucișătorului Potiomkin*, document important nu numai pentru că exprimă modul de gîndire precis, de istoric, al Agadjanovei, cît, mai ales, fiindcă subliniază, prin comparație, specificul și strălucirea viziunii artistice eisensteiniene. Astfel voluminosul „libret" la care Agadjanova trudise din greu, era abandonat în favoarea acestor două pagini. Fusese oare munca ei inutilă? Nu! „Scenariul" inițial avea să dobîndească, de fapt, funcția unui excelent conspect al istoriei revoluției, era — așa cum aprecia mai tîrziu Eisenstein — „un gigantic rezumat fără de care n-aș fi putut pătrunde în episodul parțial *Potiomkin*, în atmosfera și senzația anului 1905 . . ." Căci deși părăsea ideea inițială, Eisenstein n-avea cîtuși de puțin intenția să se eschiveze de la sarcina de fond pe care o primise: evocarea anului 1905. Înțelegînd însă că este imposibil și neartistic să aglomereze într-un singur film șuvoiul infinit al evenimentelor istorice, cineastul intenționa acum să sugereze prin intermediul unui episod, nețărmurita revărsare a întregii revoluții. Era deci o corectură adusă nu comenzii în sine, ci modului ei de abordare.

Multă vreme, conducătorii studioului „Goskino" nici n-au înțeles esența opțiunii lui Eisenstein. Chiar în preajma premierei *Crucișătorului*, ei priveau filmul numai ca un prolog al seriei consacrate anului 1905. Caracteristic în acest sens este următorul anunț publicat în presă:

„La ședința solemnă care va avea loc la 20 decembrie la Teatrul Mare, va fi prezentat un fragment din filmul « Anul 1905 » (în regia lui Eisenstein), cuprinzînd episodul răscoalei de pe « Potiomkin». Întreg filmul va fi terminat pînă în toamna anului 1926". [3]

Vedem, așadar, că cei de la Goskino țineau morțiș să asigure organele superioare, că studioul va duce la capăt o sarcină artistică, de fapt realizată deja pe deplin de către tînărul lor regizor. Primirea caldă și entuziastă făcută de publicul sovietic filmului, încă de la prima proiecție, triumful mondial al lui *Potiomkin* demonstrau ulterior că mult dorita epopee a revoluției din 1905 fusese deja elaborată și că, în această privință, era greu, dacă nu imposibil, să se adauge vreun cuvînt în plus.*

Și toate acestea pornind doar de la 41 din cele 800 sute de cadre prevăzute, doar de la două pagini de text! Dar fiecare rînd din aceste pagini, fiecare indicație sumară îi sugera artistului noi și tulburătoare soluții vizuale. Fenomen unic în analele cinematografului, această capodoperă realizată pe temeiul a două pagini de text, nu se poate explica numai prin imaginația fertil înfierbîntată a unui tînăr cineast, fie el și genial ci, înainte de toate, prin temeinicul studiu al materialului, al adevărului istoric, efort care precedase faza de turnare.

* Restul scenariului Agadjanovei a mai folosit, în 1926, unui grup de regizori care au realizat filmele *Krasnaia Presnia* și *Duminica neagră* — pelicule astăzi date uitării

CEL MAI EXPLOZIV PLATOU DE TURNARE

Așadar, în august 1925, caravana cineaștilor sosea la Odesa, decisă să transpună pe peliculă episodul răscoalei de pe Potiomkin. Dar ... din nou ghinion! Pentru a filma, lui Eisenstein îi trebuia aici, înainte de toate, înainte chiar de soare, *crucișătorul!* Vase erau destule în radă, dar bastimentul anului 1925, nu mai semăna cîtuși de puțin cu cel care străjuise mările cu douăzeci de ani în urmă. Originalul crucișătorului sfîrșise, de mult, demontat și topit piesă cu piesă, iar vase de tip asemănător nu se mai păstrau în bazele flotei militare din Marea Neagră. Totuși, s-a ivit o speranță: unul dintre frații gemeni ai lui „Potiomkin", crucișătorul „Cei 12 apostoli", supraviețuise, ancorat nu departe de Sevastopol, într-un golf liniștit, fiind utilizat ca magazie de mine. Dar în ce stare l-au găsit cineaștii! Să-l lăsăm, mai bine, pe Eisenstein să ne-o descrie:

„Falnicul crucișător de odinioară e acum în lanțuri, ferecat între stînci, și prins cu grele ancore de fier. Nici tunurile, nici catargele, nici bastionul pavilionului, nici puntea căpitanului nu se mai zăresc pe lunga spinare a acestei balene ațipite. Și numai pîntecele ei cu multe etaje răspunde, uneori gemînd, uruitului vagonetelor care transportă conținutul greu și aducător de moarte al interiorului său de metal: mine, mine și încă o dată mine".

Pentru a reconstitui o imagine credibilă a „personajului" crucișătorului trebuia, înainte de toate, improvizată din placaj și bîrne, partea superioară care dispăruse, astfel încît înfățișarea vasului să ajungă cît mai aproape de cea conservată în schițele amiralității. Scenograful Rahals își cunoștea bine meseria, numai că, la fiecare lovitură de ciocan, puntea groasă de oțel sub care dormitau, în somnul lor aparent, minele, vibra amenințător. Și pe urmă mai era o piedică: poziția vasului, în linie paralelă cu țărmul. Așezat astfel nu putea fi în nici un chip filmat fără ca pe fondul imaginii să apară stînci. Or, răscoala în larg se petrecuse! Cum să îndrăznești să urnești din loc vaporul, să-l întorci perpendicular cu țărmul, avînd o asemenea încărcătură? S-ar fi putut descărca minele, dar operația ar fi durat cîteva săptămîni și, presați de calendarul filmării, fiecare oră era de neprețuit.

Soluția nu putea fi decît una singură: riscul! Cu inima cît un purice, dar și cu cea mai mare precauție, au schimbat poziția vasului; trăind în fiecare clipă teroarea catastrofei iminente, au improvizat suprastructura crucișătorului:

„Nu ne puteam mișca nici un centimetru mai la dreapta sau mai la stînga, într-o parte sau alta, pentru că ar fi dispărut iluzia largului și stîncile cărunte ar fi început să privească direct în obiectiv..." — notează cineastul. *„Spațiul atît de strîns ne menținea într-un cadru cît se poate de strict. Timpul nu era nici el mai puțin strîns. Termenul precis pentru predarea filmului în ziua jubileului nu permitea ideilor să zburde. Lanțuri și ancore țin în frîu bătrînul corp al crucișătorului. Cătușele spațiului, ancorele timpului țin în frîu preaplinul imaginației noastre..."* [4]

Și totuși... Fie și în asemenea incredibile condiții... Ce film au reușit tinerii aceia, cu entuziasmul și setea lor de a sluji arta și revoluția, ce drum au fost în stare să deschidă celor care-i urmau! Acolo, pe punte, avînd sub ei formidabila forță inertă a depozitului de mine, au realizat ei cea mai explozivă peliculă creată vreodată, filmul răscoalei de pe „Potiomkin".

„PARS PRO TOTO"

... O mînă uriașă răsfoiește încet paginile unui dosar... Așa începea, în versiunea sa mută, *Crucișătorul Potiomkin*. Eisenstein sublinia astfel exactitatea documentară a filmului, faptul că el abandona dramaturgia, în sensul ei tradițional de operă a imaginației, înlocuind-o cu reconstituirea fidelă a faptelor, păstrate în amintirile revoluționarilor, în relatările matrozilor, în arhivele marinei și procesele-verbale ale Ohranei țariste. În acest apăsat caracter documentar al filmului, criticii vremii au văzut influența „Kinoglazului" lui Dziga Vertov. Eisenstein refuza să recunoască însă vreo înrîurire, ripostînd cu o butadă care cuprindea mai mult decît un sîmbure de adevăr:

„Eu nu fac «cine-ochi» (Kinoglaz — n.n.), eu fac « cine-pumn » !" Într-un articol publicat chiar în epoca turnării *Crucișătorului*, adică în anul 1925, el aprecia „Kinoglazul" ca un cinematograf al contemplării, or, adăuga Eisenstein, *„nouă nu contemplare ne trebuie, ci acțiune !"*[5] Analiza oricăruia din episoadele filmului, în drumul parcurs de la scenariu la imagine, ne demonstrează cu limpezime modul în care își înțelegea cineastul metoda de creație.

Documente autentice atestă că pretextul răzvrătirii de pe „Potiomkin" a fost o halcă de carne alterată servită drept hrană echipajului. Carnea n-a fost însă mobilul răscoalei, ci doar picătura care umpluse paharul, și distincția aceasta este foarte importantă pentru aprecierea justă a evenimentului și a interpretării sale artistice. Din consultarea „scenariului" se poate constata că opt cadre (94—101) din cele 11 consacrate secvenței prezintă carnea putredă — pe punte, în cazane, în farfurii. Urmărind cu indiscutabilă fidelitate exactitatea faptului, Agadjanova rezolva episodul accentuîndu-i momentele exterioare. Eisenstein se comportă, față de același material, cu totul altfel. Scheletul secvenței e păstrat, numai că motivarea artistică îi este radical modificată, obiectivul regizorului nu asupra cărnii alterate fiind îndreptat, ci asupra alterării fizionomiilor umane.

Fizionomie înseamnă, desigur, interpret și, în ce-i privește pe actori, Eisenstein era, după cum bine se știe, un partizan ferm al „tipajului". Dizolvînd personajul individual în personajul-mulțime, cineastul avea nevoie de interpreți care nefiind prezenți în cadru decît un foarte scurt moment, să se înscrie totuși pe retina spectatorului prin expresivitatea lor. Fizionomia actorului trebuia să exprime evenimentul istoric însuși, o filosofie, o concepție despre lume. În poetica lui Serghei Eisenstein, personajul trebuia să devină — dacă se poate spune așa — *sinecdotic*. Se știe că în retorică, sinecdoca este figura de stil prin care o parte este luată drept întreg. Pentru Eisenstein, sinecdoca era un mod de gîndire și expresie, așa

cum *Crucișătorul* însuși exprima *„pars pro toto"* fenomenul general al revoluției din 1905.

Pe un asemenea personaj-sinecdocă se sprijină întreg episodul cărnii alterate, așa cum l-a văzut realizatorul: este personajul medicului vasului. Ștrauh, care fusese însărcinat cu recrutarea actorilor, angajase pentru acest rol un actor odesit oarecare. Echipa era deja îmbarcată pe un mic cutter, în drum spre locul de filmare cînd:

> ...*„Stau bosumflat într-un colț al bărcii* — își amintea Eisenstein — *stau cît mai departe de « doctor » și evit să mă uit în direcția sa. Portul Sevastopol îmi este cunoscut pînă la detaliu, figurile oamenilor din grup, la fel. Cercetez chipurile lucrătorilor auxiliari, ale celor care, la turnare, trebuie să țină blendele și suporturile. Printre ei e și unul micuț și pirpiriu. E mecanicul hotelului friguros și străbătut de curenți, unde ne petrecem timpul după filmare. De ce-or fi luînd ei asemenea slăbănogi să manipuleze oglinzi atît de grele?... hoinăresc leneș gîndurile. Mai scapă oglinda pe punte, mai rău, în mare, sau o sparge și ... semn rău ! În punctul acesta, gîndurile se opresc : fochistul pirpiriu a alunecat brusc pe un alt plan al evaluării, nu din punctul de vedere al forței de muncă ci din acela al expresivității. Are o mustăcioară și o țăcălie ascuțită, cu niște ochi șireți... Imaginar acopăr acești ochi cu sticlele unor ochelari, schimb șapca lui slinoasă cu chipiul medicului militar și... în momentul în care urcăm pe punte ca să ne începem filmarea, imaginația devine realitate : prin sticlele ochelarilor, crispîndu-se de răutate, privește carnea viermănoasă medicul militar al crucișătorului, pînă mai adineaori fostul mecanic ...."*

Noi, cei care nu cunoaștem istoricul fabricării personajului, nu vedem decît un intelectual cam firav, cu gesturi precipitate și nervoase, definit la rîndu-i sinecdotic — „pars pro toto" — printr-un singur detaliu insistent: elegantul său „pince-nez". Pe acesta îl duce, plin de distincție, la ochi, să vadă cine sînt golanii care provoacă scandal pe punte în jurul hălcii de carne, și tot din acesta confecționează o lupă prin care examinează, autoritar, hoitul: — « carnea e bună ! » — diagnostichează el, și Eisenstein ne face să-i vedem prin lupă, privirea vicleană. Faptul că viermii de pe carne se deslușesc și cu ochiul liber nu-l împiedică să conchidă doct: — « Sînt larve moarte de muște ! » Rolul său s-a încheiat, e rîn-

dul ofițerului de cart să intervină: — « Terminați! Toată lumea la posturi . . . » Dacă ofițerul reprezintă forța brută a autorității militare, medicul marchează prezența ipocrită a « științei » și « dreptului ». El aduce argumente întemeiate, pasă-mi-te, pe exactitatea uneltelor de laborator nu pe înșelătoarea aparență a simțurilor. Iată de ce a și fost construit personajul cu atîta migală, cu fragilitatea sa și, mai cu seamă, cu amănuntul determinant al „pince-nezului" — „pars pro toto".

Și iată, pe ecran ziua de muncă își continuă ritualul, cu corvezile-i cotidiene; umiliți, marinarii trudesc cu înverșunare, deși totul, de la mișcările lor într-un ritm tot mai viu pînă la clocotul surd al cazanului cu ciorbă, totul sugerează tensiunea. „Dincolo de imaginea reprezentată — spune Eisenstein — noi căutăm pretutindeni imaginea care generalizează fenomenul filmat."

Sînt față în față două tabere: corpul ofițeresc și masa matrozilor. Înfruntarea mai este încă subterană, legile riguroase ale disciplinei își impun încă ritualul intrat în reflex. În sala de mese, pînă și farfuriile se leagănă, aliniate în front, una lîngă alta. Dar de ciorbă nu se va apropia nimeni. Nimeni nu va coborî la masă. Iar matrozul de serviciu, care spală blidele din care n-a îmbucat nimeni, silabisește cuvintele încrustate pe marginea metalică a unei farfurii: — „Dă-ne nouă astăzi pîinea noastră cea de toate zilele . . ." E prea mult! Eisenstein va filma în „ralenti" cum, trîntită de podea, farfuria se va spulbera parcă sub ochii noștri.

În tratarea sa, suita de secvențe depășește cu mult tema faptului în sine, a cărnii alterate, sugerînd, mai larg, condiția grea a existenței matrozilor, truda lor, lipsa de drepturi elementare, abuzurile ofițerilor, umilirea permanentă și ciorba aceasta care este numai o verigă dintr-un nesfîrșit lanț de înjosiri. Dintr-o expresie a suferinței pasive a marinarilor, episodul devine expresia stării lor de spirit revoluționare. Dintr-o meschină nemulțumire de moment, protestul capătă

amploarea unei explozii spontane dar inevitabile. Acesta era de fapt și adevărul istoric . . .

PRELATA ȘI FANTEZIA

S-a spus adesea că montajul era pentru Eisenstein un principal mijloc de expresie cinematografică. Afirmația este corectă, deși nu infirmă adevărul că, în concepția sa despre arta regizorului de film, cineastul aprecia deosebit de mult și mizanscena.

„*Ceea ce m-a atras în teatru* — se destăinuia regizorul — *a fost în cea mai mare măsură mizanscena ... Nu era numai munca mea preferată, ci totdeauna punctul de plecare pentru exprimarea scenei; aceasta rezulta pentru mine din mizanscenă, apoi dezvoltam părțile ei componente ... Trecînd într-o calitate nouă, din teatru în cinematograf, mizanscena a luat o nouă înfățișare, conform ordinii mizancadrului (prin care nu trebuie înțeleasă numai dispunerea în cadru, ci și dispunerea între cadre), devenind obiectul unei noi pasiuni, montajul ...*" [6]

Această concepție unitară unde mizanscena este un principiu inițial din care decurge montajul, ca mijloc specific al expresiei regizorale cinematografice, este cu elocvență oglindit de episodul de pe covertă. Să reamintim dispunerea în cadru: la babord și tribord, pe ambele laturi ale prorei, șirurile perfect aliniate de matrozi; în mijloc, spărgînd dominanta cromatică albă, pata închisă a tunicilor ofițerești; în prim-plan, turela gigantică de oțel care-i strivește parcă pe „vinovați"; iar în fundal, cerul posac și marea fără sfîrșit. Mizancadrul sugerează, de la început, imaginea închisorii diabolice pe care o constituie crucișătorul, și transmite spectatorului un justificat sentiment de neliniște: echipajul se află, doar, la discreția căpitanului. Printr-un montaj corespunzător, Eisenstein întregește atmosfera acestei scene, succedînd rapid planuri-detalii ale pieselor de artilerie, balustradelor, mării, ale chipurilor speriate de matrozi și bucuriei răutăcioase de pe fața unor ofițeri.

Împietriți în cătușele de oțel ale disciplinei, matrozii așteaptă. În față, impunător și autori-

tar, căpitanul. Alături de el, secundul Ghiliarovski, căruia interpretul, Grigori Aleksandrov, i-a înscris pe buze un rînjet plin de ranchiună. — *„Cui i-a plăcut ciorba?"* întreabă grav căpitanul, și cîțiva subofițeri execută servil un pas înainte. — *„Pe ceilalți îi spînzur"* hotărăște autocratul vasului. Matrozii privesc spre catarg și își văd parcă umbrele balansîndu-se între frînghii. — *„Chemați garda!"*, face un titlu să răsune comanda și un freamăt străbate printre rîndurile matrozilor. Impunător și infailibil, ca un dresor în arenă, căpitanul (actorul V. Barski) nu-i slăbește din priviri. Trăind pe un vulcan, în momentul în care întreaga Rusie e primenită de flăcările Revoluției, comandantul speră că va frînge încă o dată, sub bîta disciplinei oarbe, impetuoasa forță a demnității umane. Cele două tabere aflate față în față au devenit personificarea înfruntării dintre popor și absolutism, dintre revoluție și reacțiune...

Apare garda. Mișcarea ei complicată este înregistrată cu minuție de obiectiv. Manevra grupului înarmat este privită parcă prin ochii dilatați de groază ai marinarilor care-și știu viața, în această clipă, la discreția comandantului. — *„Spre turelă!"* — va hotărî Vakulinciuk, conducătorul răsculaților. De ce „spre turelă"? În amintirile sale de mai tîrziu, alt conducător al „potiomkiniștilor", Matiușenko, a explicat: — *„Echipajul s-a îndreptat spre turelă și s-a îngrămădit acolo. Stînd laolaltă, matelotii se simțeau mai în siguranță și puteau răspunde, din mulțime, comandanților, fără a risca să fie descoperiți..."* [7] Manevra fusese, deci, generată nu numai de scopuri tactice ci și de sentimentul de siguranță pe care-l dă solidaritatea. Pe acest din urmă element va și pune accentul Eisenstein, făcînd din scena care urmează o lecție de neuitat despre solidaritatea revoluționară.

Scriu „lecție" și mă înfior! Cuvîntul a fost discreditat de o „pedagogie" rudimentară, cam așa cum s-a întîmplat și cu o altă noțiune înrudită, cea de propagandă. Or, *Crucișătorul Potiomkin* este de la un capăt la altul și lecție, și propagandă, de fapt o impresionantă lecție despre cum trebuie făcută propaganda. Nimic nu este didacticist aici, nimic nu este impus cu insistență simplistă — nici doctrina, nici morala — totul este argumentat cu ajutorul limbajului cinematografic în cel mai nobil sens al cuvîntului. În scena prelatei, conștiința solidarității va fi cucerită în plină acțiune și — ceea ce este cu atît mai remarcabil — va coincide cu un puternic și dramatic „suspense", o reabilitare a situațiilor de încordare atît de trivializate de filmele comerciale.

Ce se întîmplă deci în imagine? În clipa în care garda s-a aliniat pe punte, rîndurile încremenite ale matrozilor s-au frînt și grupuri din ce în ce mai numeroase se îndreaptă spre turelă. Manevra a fost atît de rapidă și de neașteptată încît ofițerii nici n-au mai avut cînd s-o împiedice. În clipa în care s-au dezmeticit, mizancadrul s-a și modificat: turela, anterior elementul strivitor al ambianței, a devenit acum un fel de redută a matrozilor. Pe vechiul lor loc a mai rămas doar un grup izolat format din cîțiva șovăielnici, căutînd în cele din urmă să răzbată către ai lor. — *„Înapoi, ticăloșilor"* îi amenință căpitanul. *„Vă împușc ca pe niște cîini!"* Nu-i o amenințare ci o deliberată hotărîre. Ofițerul e acum convins că numai printr-un exemplu sîngeros i-ar mai putea aduce pe matrozi la vechea lor condiție de mizerie umană. Iar secundul Ghiliarovski, cu rînjetul său sadic, cere să-i fie adusă o prelată, pentru ca nu cumva să fie murdărită puntea de sîngele celor sacrificați.

Sînt acum douăzeci de oameni la prora vasului, încolțiți într-un spațiu triunghiular ca într-o capcană drăcească, douăzeci de matrozi spre care se îndreaptă armele gărzii și care au înțeles că sînt pierduți. Prelata despăturită a și fost aruncată peste osîndiți, giulgiu uriaș care le-a răpit pînă și văzul, despărțindu-i de ai lor. Dinspre punte, apare ca o nălucă preotul, cu chipul aureolat de barba și chica-i căruntă. Totul este de o desăvîrșită rînduială: pe de o parte reflexul orb al disciplinei, deprinderea gărzii de a executa

comanda fără crîcnire, pe de alta intervenția religiei, a resemnării și justificării morale. Și comanda vine:

— *„Trageți în prelată!...“*

Ca o ființă vie, prelata tresaltă, pulsează, se zbate de parcă ar vrea să se desprindă de covertă, în timp ce crucea de bronz lovește ritmic în palma preotului, măsurînd secundele și sporind încordarea.

— *„Trageți,..“*

— *„În cine trageți, fraților?“*

Cele două replici au țîșnit aproape simultan: una de la vechiul comandant, uns de țar să mînuiască cnutul, cealaltă de la Vakulinciuk, conducătorul ridicat de Revoluție. Și imperativul „fraților“ s-a dovedit mai puternic decît vechile comenzi intrate în sînge. Armele au tremurat neputincioase. Solidaritatea revoluționară a învins destrămînd vraja disciplinei oarbe și, deschizînd ochii, matrozii și-au văzut adevărații dușmani, nemiloși și necruțători. Și în timp ce pe vas începe marea, suprema răfuială, prelata, aruncată de pe umerii celor care se și socotiseră răpuși, cade, umflată de aer, pentru a pieri încet, mistuindu-se parcă, făcîndu-se una cu puntea.

A fost ultimul moment pașnic din acest episod. Ne aflăm de acum în plină explozie, înfățișată de Eisenstein printr-un montaj vertiginos de planuri scurte, surprinzînd diversele faze ale luptei. O foarte interesantă analiză a structurii acestei secvențe operează teoreticianul maghiar Belá Balázs. El începe arătînd că încăierarea de pe punte nu putea fi, în nici un caz, redată ca o luptă organizată, condusă de o tactică, ci numai ca o sălbatică răfuială, așa cum trebuie să fi și fost în realitate. Pe bord, printre frînghii și grinzi, pe scări, în cabine, pe turele, pe trepte — goană, căderi, rostogoliri, bătăi corp la corp, învălmășeală de mîini și de picioare; un asemenea ritm nu mai putea fi gradat... Dar, adaugă Balázs:

„ceea ce este din fire nemișcat, poate să rămînă veșnic așa. Mișcarea în artă pretinde însă crescendo sau descrescendo, altfel intervine plictiseala. Eisenstein trebuia să gradeze, deci, ritmul unei scene care prin joc sau regie nu putea căpăta un tempo mai dinamic. În consecință el n-a gradat violența scenei, ci pe cea a imaginilor. Încăierarea n-a putut deveni mai sălbatică, dar a apărut pe ecran din unghiuri de vedere tot mai sălbatice. La început, asistăm la lupte fotografiate simplu. Cînd începem să ne obișnuim cu acestea, luptătorii ne sînt arătați de sus, de jos, din cele mai neașteptate unghiuri de vedere. La un moment dat, nu numai oamenii stau cu capetele în jos, ci și imaginile apar întoarse, dezordonate, cu o fizionomie mai descompusă decît a oamenilor... Apoi regizorul nu se mai mulțumește nici cu imaginile strîmbe și verticale ci fotografiază de după frînghia întinsă, printre gratii și de pe treptele unei scări în spirală. Gesturile celor care luptă n-ar fi putut deveni mai sălbatice, dar frînghiile, gratiile, scările sfîrtecă imaginea. Oamenii se strîng de gît numai, dar imaginile — cu ajutorul schimbării unghiului de vedere — se sfîșie în bucăți ...“[8]

În contextul acestui impresionant tablou al răfuielii, destinele particulare ale unor personaje apar ca detalii ce întregesc imaginea generală. Cu cîtă nebănuită putere se agață de viață plăpîndul doctoraș tîrît către balustrada punții! Îi mai vedem, în cele din urmă, doar „pince-nez“-ul sinecdotic, legănîndu-se grotesc pe un odgon. În salonul ofițerilor, unul din comandanți, cocoțat pe un pian, încearcă fără succes să se agațe de fereastră. Undeva, pe o scară, preotul-complice face pe mortul... *

Cînd, într-un tîrziu, pe punte va răsuna strigătul: *„Vasul e în mîinile noastre!“*, apoteoza va fi încheiată de un ultim acord tragic: răpus de glonțul secundului, Vakulinciuk se va prăbuși din vîrful catargului pe o ancoră și se va legăna, suspendat, deasupra valurilor mînioase ale mării. Probabil că adevăratul Vakulinciuk va fi sfîrșit, așa cum prevedea scenariul Agadjanovei, lup-

* Potrivit unei legende, întărite și de o fotografie în care Eisenstein este surprins îmbrăcîndu-și anteriul preotului și avînd pe cap peruca acestuia, interpretul popii ar fi fost regizorul însuși. Faptul este însă infirmat chiar de către Eisenstein care precizează că rolul îi fusese încredințat unui bătrîn grădinar din Sevastopol. „Pe mine — adaugă memorialistul — mă grimaseră numai ca să-l pot dubla. Respectabilul bătrîn trebuia să cadă de pe scară. Cum se filma din spate, nu mi-am putut refuza «plăcerea» de a executa personal această cădere...“

tînd, pe punte, cu secundul care îndreptase arma spre prelată. Adevărul artistic al lui Eisenstein era însă mai puternic decît cel istoric. Imaginea zecilor de trupuri vînjoase de înotători care vor brăzda talazurile pentru a culege corpul neînsufleţit al conducătorului revoluţionar, creează un nou adevăr, cel al artei lui Eisenstein...

O ZI CU CEAŢĂ În toamna aceea, cineaştii mişunau la hotelul „Londra" din Odesa, fiindcă, în căutare de timp frumos, în port se adăpostiseră trei echipe. Erau, cu toţii profesionişti încercaţi, dar metodele de lucru ale celor de pe „Potiomkin" le stîrneau deruta. După încheierea obositoarei zile de filmare, ceilalţi abia aşteptau să se relaxeze în restaurant. „Cei cinci de fier" se strîngeau însă în hol, în jurul lui Eisenstein, repetînd filmările zilei următoare. Fiecare dintre ei reprezentau grupurile diferite ale figuraţiei, deplasîndu-se după mizanscena prevăzută: Gomorov, se îndrepta dinspre pupă spre turelă, Levşin se ghemuia reprezentînd prelata, iar Antonov, bătea marţial pasul, ca „gardă", sub ochii uimiţi ai personalului hotelului. Realizatorul făcea astfel ultimele retuşuri ale planului următor, iar „locotenenţii" săi aflau cu precizie cum aveau să conducă, a doua zi, masa figuranţilor.

Odată, cînd portul a fost devastat de o îngrozitoare furtună, toată lumea s-a ascuns în holul călduros al hotelului, doar Eisenstein şi ai săi şi-au instalat aparatul în bătaie, filmînd spectacolul zbuciumului mării. Valurile înalte, cît palatele Leningradului, care se spulberau de chei, nu figurau nici în scenariul Agadjanovei nici în decupajul lui Eisenstein. Dar ele aveau să constituie prologul filmului, nu ca un detaliu oarecare de atmosferă, ci exprimînd cu grandoare tema revoluţiei ruse. Pe fondul mării în furtună, aveau să apară cuvintele lui V.I. Lenin: „*Revoluţia este un război. Singurul război legitim, just, necesar... Acest război a fost declarat în Rusia.*"

Altă dată, într-o dimineaţă de septembrie, cineaştii s-au trezit împresuraţi de ceaţă. Colegii din celelalte echipe, uşor iritaţi, îşi omorau timpul trosnind sonor zarurile jocului de table. Cînd Eisenstein, Tissé şi nelipsitul lor aparat de filmat au traversat holul spre ieşire, toată lumea i-a petrecut cu priviri ironice. Afară, ceaţa, s-o tai cu cuţitul!...

„*Pauză forţată!* — notează Eisenstein în memoriile sale. *În compania lui Tissé şi a lui Alexandrov mă plimb pe apele portului, prin ceaţă, ca prin livezi de meri înfloriţi. Sîntem trei în barcă, şi aparatul nostru de filmat, ca un cîine credincios, e lîngă noi, de nedespărţit. Fusesem decişi să-l lăsăm astăzi să se odihnească. Dar elanul nestăpînit al plimbăreţilor îl trimite totuşi să scruteze ceaţa. «Asemenea lucru, de obicei, nu se filmează!» — parcă şopteşte aparatul. Acelaşi punct de vedere îl susţine un hohot de rîs ironic, care vine înspre noi dintr-o şalupă. Rîde operatorul L., care lucrează şi el aci, la Odesa, la turnarea altui film ...*"

Dar cine rîde la urmă, rîde mai bine! Această filmare, cea mai ieftină, probabil, din istoria industriei cinematografice, pentru că devizul ei s-a ridicat doar la chiria bărcii, 3,50 ruble, a prilejuit şi unul din episoadele antologice ale cinematografiei mondiale. La montaj, utilizînd aceste fragmente filmate care au înfrînt rezistenţa ceţii, a fost creată nu numai naraţiune, nu numai atmosferă, nu numai emoţie, ci şi melodie, laitmotiv, contrapunct, ritm şi armonie, într-un cuvînt, muzică. Muzică pentru ochi! Spectatorul este uimit şi astăzi cît de profund, cît de organic se integrează aceste cadre ansamblului atmosferei îndoliate pe care trebuia filmul s-o sugereze. Imaginile mării şi portului, fotografiate prin voalul alburiu intonează un adevărat recviem plastic consacrat morţii eroului revoluţionar.

Atunci cînd micul remorcher purtînd corpul lui Vakulinciuk se îndreaptă spre port, e încă noapte, abia dacă se pot desluşi prin neguri siluetele incerte ale catargelor. Trupurile întunecate ale vaselor alunecă solemn prin faţa obiectivului, cheiurile învăluite parcă în zăbranic, apa pe care

ai impresia că o auzi clipocind sub schelăria podurilor — totul exprimă amărăciunea, reculegerea, doliul. La început, ecranul surprinde doar prim-planuri, așa cum privitorul n-ar desluși, din întuneric, decît detaliile din imediata apropiere. Apoi însă, odată cu ivirea zorilor, cîmpul cuprins în obiectiv e lărgit mereu mai mult. Este remarcabil cum a izbutit Eisenstein să sugereze senzația zorilor de zi, incluzînd-o în concepția de montaj a secvenței, fie și prin gradarea compoziției cadrului.

Analizînd de altfel secvența „Odesa în ceață", realizatorul va observa că ea este întemeiată pe trei elemente: ceața, apa, siluetele obiectelor. Dar acestea sînt tocmai elementele primordiale ale vechii filosofii eline — aerul, apa și pămîntul — din care mai lipsește doar focul. Tema focului va apare și ea curînd, mai întîi imperceptibilă în licăritul luminării pe care o evlavioasă bătrînă o pune în mîna lui Vakulinciuk, apoi în revolta dezlănțuită pe mal de trupul acestuia, chiar neînsuflețit cum e!

Odesa se afla pe atunci în plină grevă politică. În fața ochilor noștri, un torent omenesc nesfîrșit inundă digul și cheiurile. La căpătîiul lui Vakulinciuk vorbește o tînără învăluită într-un șal negru. Nu e o cuvîntare în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci mai curînd o discuție între orator și ascultători. În consecință, cineastul a tratat această scenă din planuri foarte scurte, căutînd parcă să surprindă traiectoria verbului revoluționar pe chipul celor de față.

Tema focului ia apoi amploare la bordul crucișătorului, unde sosesc delegații populației odesite. La început, nu vedem pe ecran decît pînze umflate de vînt, imaginea elanului care-i împinge pe oameni în sprijinul matelotților. Oprite lîngă marele cuirasat, bărcile își coboară pînzele, și manevra tehnică capătă amploarea unui ritual, e ca un gest solemn de salut. Apoi urmează îmbrățișarea dintre uscat și necuprins. Istoricul I. Rostovțev, autorul unei monografii a filmului, observă că cineastul sugerează cu insistență

ideea unității dintre țărm și bord, fie și în construcția plastică a episodului, prin alternanța torentului uman revărsat pe orizontalele portului și verticalele crucișătorului încărcate de mateloți. Dar tema unității este și mai dramatic susținută în momentul în care, alăturîndu-se luptei proletariatului din Odesa, marinarii ridică pe catarg steagul revoluției (114 fotograme colorate în roșu, una cîte una, cu pensula, de către Aleksandrov!). Apariția steagului roșu dezlănțuie, pe vas ca și pe dig, o unică și imensă explozie de bucurie, exprimă momentul contopirii sentimentelor revoluționare ale maselor odesite cu cele ale echipajului.

Refuzînd tradiționalul erou net individual, Eisenstein ambiționează mereu să redea personalitatea și dinamica psihologică a celui colectiv. Acest nou personaj parcurge în film peripeții dramatice, suportă o dezvoltare în evoluția caracterului analogă eroului individual tradițional. Am văzut cît de motivat se prezintă acest personaj în secvențe ca cea a prelatei sau cea a doliului. Dar deși tratată ca un întreg, masa de pe „Potiomkin" nu este defel cenușie. Nici mulțimea adunată pe dig nu este un personaj amorf, nediferențiat. În furnicarul figuranților, regizorul distinge mereu grupuri cărora le repartizează teme diferite. Există personaje care își au povestea lor, sugerată în cîteva cadre, și cărora, în timpul tragediei care se va dezlănțui curînd, aparatul le va urmări comportarea. O femeie îi arată mîndră copilului ei, steagul roșu de pe catargul crucișătorului vestind ziua mult așteptatei libertăți. Un olog își croiește cu greu drum prin mulțime, să vadă și el mai bine. O vîrstnică învățătoare strînge în jurul ei un stol de copii și pe chip parcă i-a revenit tinerețea. Totul mărturisește bucuria înnoirii, sentimentul inevitabilului triumf al revoluției. Pare că nimic nu i-ar mai putea întoarce din drum pe acești oameni care își văd, în sfîrșit, împlinite cele mai scumpe năzuințe...

„ȘI DEODATĂ..." Însăși apariția titlului care pune capăt acestei explozii de bucurie, înfioară. Și, ca un semn de exclamare, pe întregul ecran se întind, impecabil aliniate, rînduri de cizme căzăcești care coboară treptele. Atîta doar, cizmele. Din nou a intervenit sinecdoca. Imaginea cea mai expresivă a reacțiunii: cizmele strivind sub picioare elanul mulțimii. Cu grija sa pentru redarea cît mai fidelă a mișcării psihologice, Eisenstein sugerează pentru început, într-o vertiginoasă suită de prim-planuri, confuzia și apoi panica stîrnită: tropotul cizmelor; chipul crispat de durere al unei fete; o umbrelă proiectată din adîncimea cadrului, a cărei imagine obturează cu totul ecranul; ologul făcînd salturi neverosimile; un rănit care se prăbușește parcă tîrînd după el obiectivul, strivindu-se de caldarîm într-o traiectorie care taie respirația; și apoi din nou rîndurile de soldați — monolit, cu baioneta la armă, coborînd ritmic treptele monumentale din gresie, sfărîmînd, măturînd tot ce le stă în cale...

„Scara represiunii din Odessa!"... Alături de atîția alți pelerini ai cinefiliei, a căutat-o febril și autorul acestor rînduri, abia descins în portul Odesa. Numai cu ajutorul amabilității unor trecători am putut-o găsi, singur n-aș fi recunoscut-o! O știam altfel, ochiul cinematografic al lui Tissé îi dăduse o altă amploare. În realitate, scara construită — cum precizează ghidul orașului — la 1840, de arhitectul italian Buffo, mi-a părut îngustă și incomparabil de materială... Dar la capătul ei superior, mi-a furat privirea silueta unui monument. Mi-am spus că e statuia pe care locuitorii Odesei vor fi ridicat-o în cinstea celui care a nemurit aceste trepte, care a transformat piatra și gresia în ritm și rime vizuale. Statuia nu era însă a lui Serghei Eisenstein — există oare în lume un monument ridicat vreunui creator de film? — era a ducelui de Richelieu (descendent al celebrului cardinal și om de stat) care, emigrat în Rusia în timpul Revoluției de la 1789, a primit rangul de guvernator al Odesei. Chipul său de bronz străjuiește și azi această scară-personaj, protagonistă a celei mai celebre secvențe cinematografice din lume.

În legătură cu această celebritate, Georges Sadoul citează un fapt revelator: într-un ghid tipărit la Berlin în 1928, se scriau următoarele despre Odesa:

> *„În partea de nord a statuii ducelui de R., se află o scară din gresie albă, cu două sute de trepte ce coboară spre port. În 1905, cazacii au masacrat pe aceste trepte o mulțime de revoluționari și muncitori. Manifestația a fost înecată în sînge..."* Precizînd ediția și pagina din care extrage citatul, Sadoul exclamă cu vădită satisfacție: *„Dar redactorul acestui ghid descrie filmul lui Eisenstein, nu realitatea istorică!"* [9]

Într-adevăr, pe celebrele trepte ale scării odesite nu s-a petrecut *niciodată* vreun masacru. O afirmă istoriografii sovietici, o confirmă Eisenstein însuși în repetate rînduri. În articolul *Cei 12 apostoli*, cineastul precizează că scena nici nu figura în scenariu. Sugestia ei a apărut brusc, pe cînd cutreiera Odesa împreună cu Tissé și Aleksandrov, pentru prospecția exterioarelor. Există o legendă, potrivit căreia ideea secvenței de pe scară ar fi țîșnit datorită unor banale vișine; sîmburii săreau sprinten din treaptă în treaptă, rostogolindu-se mereu mai repede. *„... Goana gloatei în panică, zburînd în jos pe trepte, nu este mai mult decît întruchiparea materială a acestor prime senzații de la întîlnirea noastră cu scara..."* — scrie cineastul. S-ar putea crede că în metoda de creație a lui Eisenstein intra și vînatul ineditului în ajunul filmării, tehnică teoretizată chiar de unii regizori. Dacă ne amintim că, înainte de a porni la drum, cineastul colaborase cîteva săptămîni la elaborarea unui adevărat tratat de istorie al evenimentelor anului 1905, ne dăm seama că realizatorul lui *Potiomkin* știa bine ce vrea, intenția sa generală de creație era cît se poate de limpede și în funcție de aceasta alegea el, din bogăția infinită de detalii sugerate de realitate, pe cele mai utile și mai plastice.

Fiindcă Eisenstein însuşi continuă astfel istoricul genezei ideii scării:

„S-ar fi putut să-mi mai fi ajutat ilustraţia din ziar care hoinărea prin străfundurile amintirilor mele, o ilustraţie dintr-o revistă despre anul 1905, unde un călăreţ oarecare, pe o scară învăluită în fum, străpunge pe cineva cu sabia." Şi în altă parte: *„Scena de pe scară a absorbit în ea şi lupta de la Baku, şi masacrul de la 9 Ianuarie şi teatrul incendiat de «sutele negre» unde se desfăşura mitingul de la Tomsk..."* În sfîrşit, ideea secvenţei îşi trage obîrşia şi din impresiile directe ale artistului: *„Să nu uităm că mi-am petrecut copilăria la Riga, în toiul evenimentelor din 1905—1906, care au fost pentru mine mult mai bogate în fapte şi întîmplări zguduitoare şi teribile..."*

Şi dacă este adevărat că în 1905 nici un fel de masacru n-a avut loc pe scara din Odesa, tot atît de adevărat este însă că la Odesa ca şi în întreaga Rusie s-au înregistrat atunci crime din cele mai sîngeroase. Eisenstein nu făcuse, în realitate, altceva decît să substituie locurilor unde se desfăşuraseră ororile, un altul care-i putea asigura expresivitate sporită.

De cîte ori vor fi coborît Eisenstein, Tissé şi Alexandrov cele două sute de trepte, din ce în ce mai cuceriţi de idee, cum vor fi studiat ei cu minuţie spaţiile scării, fiecare unghi, fiecare umbră. Acolo, pe trepte, în imaginaţia lui Eisenstein a fost plăsmuită o secvenţă care avea să cutremure lumea. Iniţial, spectatorul nu desluşeşte decît o stihinică năruire în panică. Treptat, în rostogolirea generală, personajele prind a se contura din nou, liniile şi temele figuraţiei, pe care le întîlnisem în secvenţa digului, sînt reluate una cîte una. Femeia care arăta copilului ei steagul crucişătorului, aleargă acum înspăimîntată pe scară ducîndu-şi de mînă băiatul. În vreme ce răsună o nouă salvă, copilul se poticneşte, cade. Purtată de forţa inerţiei şi a groazei, mama mai face cîţiva paşi, cînd dintr-o dată îi simte lipsa. Îl caută, îl descoperă, îl ridică... E rănit! Dar asta nu se poate! Doar nu cu copiii se poartă război! Şi dreaptă, purtîndu-şi băiatul în braţe, femeia începe să urce treptele în întîmpinarea cazacilor. De-acolo, de după un repaus unde s-a ascuns,

învăţătoarea se ridică şi o imploră să se adăpostească. — *„Copilului meu îi e foarte rău..."* — murmură, sfîrşită, mama. — *„Să-i înduplecăm!"* — strigă şi învăţătoarea ieşind din adăpost.

Se vor forma acum două curente: unul, general, de rostogolire şi altul care ridică pe trepte un mic grup de oameni curajoşi, avînd-o în frunte pe mamă. Iar cizmele continuă să coboare ritmic treptele. Forţele represiunii n-au chip, ele sînt un mecanism orb; chip capătă doar victimele masacrului, chipul groazei, al urii, al revoltei neputincioase. *„Copilului meu îi e rău! . . ."* Dar cui îi mai pasă de un copil, în acest tăvălug al violenţei. Nici un ofiţer n-ar opri măcelul, numai ca să-i salveze acestuia viaţa. Şi cizmele calcă în ritmul lor de automat, şi umbrele soldaţilor cu armele întinse copleşesc silueta mamei îndurerate, şi ţevile zvîcnesc la unison sub grindina salvelor. Mulţimea se rostogoleşte, din nou, pe trepte şi, ca o pasăre de coşmar, ologul zboară de pe un parapet pe altul . . .

Unul dintre „cei cinci de fier", Aleksandr Levşin, evoca, tocmai în legătură cu această secvenţă, cursurile de biomecanică pe care le susţinuse Eisenstein la Teatrul Proletkult cu doi ani înainte, în 1923. Pornind de la ideea că expresivitatea poate fi obţinută nu numai prin mimică şi gest ci, mai ales, prin participarea întregului corp, tînărul profesor propunea exerciţii care să ducă la înlocuirea funcţiei unui organ prin altul, pentru a se obţine efectul pe care el îl denumea „neputinţa expresivă". Spre a-şi ilustra teza, el le propuse participanţilor un exerciţiu de pantomimă pe temă dată: şchiopul. Primul şi-a încercat forţa expresivă Maxim Ştrauh, al cărui picior, notează plastic Levşin, „parcă se atrofiase". Totuşi, cea mai bună notă maestrul avea să i-o rezerve altui elev, lui Debabov, care „amputase" picioarele personajului său, altfel spus „mergea cu braţele". Efectul acestei substituiri a fost impresionant şi este probabil că la baza strălucitei invenţii a ologului din *Crucişătorul Potiomkin* a stat tocmai ecoul respectivei lecţii.

Teoriile cursului de biomecanică de la Teatrul Proletkult, căpătau într-adevăr forța performanței în „neputința expresivă" a mulțimii de pe scara din Odesa. Vorbind despre aceleași memorabile lecții, Levșin amintește de un moment în care maestrul le-a îndreptat atenția asupra celebrei sculpturi *Discobolul* de Miron.

„*Dacă ar fi posibil să-l însuflețești și să-i filmezi mișcarea* — spunea Eisenstein — *nu s-ar înregistra nici o corespondență cu fazele reprezentate de Miron. Asta pentru că, în sculptura sa, picioarele, genunchii, pulpele înfățișează diferitele faze ale unei mișcări căreia Miron a izbutit să-i dea forță expresivă tocmai sincronizînd etapele succesive*".

Această paradoxală reprezentare a sincronismului mișcării expresive stă la baza celebrului procedeu eisensteinian de dilatare, prin repetare, a mișcării, aplicat, de exemplu, în celebra scenă a căruțului de copil. Pe o platformă a scării, a fost surprinsă o tînără femeie care ocrotește, cu trupul ei, un landou. Paralizată de groază, ea s-a oprit căutînd un adăpost, pînă va trece valul. Și din nou e invadat ecranul de pasul cadențat al cizmelor, de imaginea reculului armelor, de spasmul loviturii de grație. De sub cingătoarea de piele a femeii a țîșnit sîngele și ea alunecă, se lasă încet, se tot lasă încă și încă mai plutește deasupra caldarîmului înroșit, căruia i se încredințează cu grijă, parcă pentru a-și mai trage un pic sufletul, și, în ceea ce noi reconstituim ca o prăbușire, ea împinge ușor căruciorul cu capul; acesta sare sprinten o treaptă-două și pornește vertiginos pe scară, materializînd metafora rostogolirii pe care numai ne-o sugera pînă atunci fuga mulțimii. Este un moment de paroxism dramatic, de cruzime, căruia spectatorul, violentat, îi dorește sfîrșitul. Dar ar mai putea pune capăt cineva mecanismului orb al acestei terori?

Maiestuoasă, plină de forță, turela crucișătorului se întoarce încet, dar implacabil, către oraș. Și frontonul împodobit al clădirii care adăpostea Statul Major, inocenții amorași din ipsos, monumentala poartă de onoare — totul e spulberat. Și încă o explozie cutremură cornișa și fierăria porții. Și încă . . . Și încă . . . Sub pumnul de fier al Revoluției, parcă și leul de piatră care străjuia intrarea s-a ridicat pe labele dinainte și urlă lovit de moarte. Granitul însuși rage de mînie ! . . .*

„*Nu umblăm după surprize, nici după decorativ* — nota cineastul într-un jurnal. *Nu umblăm după puncte de vedere neobișnuite. Un singur lucru dorim: maxima expresivitate !*"

A obținut-o din plin, dar cu ce eforturi, cu cîte căutări ! Istoricul de film american Mary Seaton scrie că „*pentru a turna fuga pe trepte a fost construit un vagonet montat pe șine de lemn, în care puteau să încapă Tisse, Eisenstein, asistenții și bineînțeles, aparatul* . . ."[10] Iar Maxim Ștrauh își amintea că timp de o săptămînă cît a durat filmarea acestei scene, „*coșmarul anului 1905 a fost trăit ca o realitate de figuranții prinși sus, între cizmele implacabile ale soldaților, și jos de cavaleria cazacilor* . . ."[11] A fost necesară și inovarea tehnicii filmării. Tot Mary Seaton, după ce subliniază că în comparație cu echipamentul folosit în aceeași epocă la Hollywood, cel cu care lucrase echipa lui Eisenstein era de-a dreptul primitiv, notează cu admirație că „spiritul lor de cercetare i-a făcut să învingă handicapul".

...CRUCIȘĂTORUL ÎNTÎLNEȘTE ESCADRA

Am mai spus că, încă din perioada uceniciei sale cinematografice, Eisenstein a înțeles montajul nu ca pe o posibilitate tehnică oarecare, ci ca principal mijloc de expresie al cineastului, etapa definitivă în organizarea și fixarea materialului filmat, sistemul de gîndire al creatorului de film. Rolul primordial pe care i l-a acordat este reflectat și de numărul neobișnuit de ridicat al „lipiturilor" care

* Efectul „leului care rage" a fost obținut de Eisenstein pe baza aceluiași principiu al sincronizării etapelor succesive ale mișcării. Se știe că cineastul a filmat la palatul Alupka din Crimeea, trei lei de piatră diferiți, într-o succesivă dinamică a ridicării.

au constituit pelicula: 1200.* Totuși cantitatea, numărul lor nu este încă un indiciu pentru valoarea montajului. Eisenstein studiase cu luare aminte opera lui Griffith, îndeosebi *Intoleranță* pe care, după informația lui Mary Seaton, îl vizionase cel mai mult. Este evident că faimoasa secvență a grevei, cu țesătura ei de prim-planuri și planuri-detalii alternînd cu cele generale, precede într-un fel stilul, indiscutabil perfecționat al episodului scării, care deși alcătuit din planuri apropiate nu pierde nici o clipă din vedere ansamblul. Eisenstein mai adaugă meșteșugului griffithian și o neîntrecută variație a manierei de montaj: alături de montajul paralel, cel de suspense (în episodul prelatei), cel de tonalitate (în secvența doliului), cel ritmic (în episodul scării) etc.

Mai important ni se pare, însă, faptul că autorul lui *Potiomkin* izbutește acolo unde eșuase predecesorul său, adică tocmai în ridicarea montajului la valoarea unei concepții filosofice. După terminarea lucrului la film, Eisenstein observa că l-a construit după principiul „analogie și contrast". Fiecare fragment cuprinde o cotitură dialectică: viața la bordul navei și izbucnirea de nemulțumire din cauza cărnii alterate, refuzul pasiv de a mînca supa, apoi revolta, jalea mitingului de doliu și explozia fraternizării muncitorilor cu marinarii, triumful demonstrației de solidaritate dizolvat în masacrul de pe trepte, tăvălugul de nestăvilit al pogromiștilor, spulberat de forța tunurilor revoluției . . .

> „*Asemenea cotituri* — sublinia Eisenstein — *nu sînt introduse ca o simplă figură de stil, ci răspund momentului de ascuțire dialectică a contradicțiilor cuprinse în fiecare episod în parte. S-ar putea spune că fiecare parte relativ calmă este antiteza celeilalte pe care o proiectează într-o explozie epică.*"

Tocmai aceste neîncetate transformări de calitate sînt factorul determinant al intensificării emoției cu care e urmărit filmul. Cînd, în secvența scării, tunurile crucișătorului pun capăt sîngeroasei dezlănțuiri a contrarevoluției, peste senzația de paroxism, de maximă încordare resimțită de spectator se suprapune o satisfacție analogă celei trăite de publicul *Intoleranței*, în momentul în care Mae Marsh îl smulgea din mîna călăului pe Robert Haron.

> „*Griffith exaltă faptul divers pînă la tragedie* — nota judicios criticul francez Léon Moussinac —, *îl înalță abordîndu-l sub unicul său aspect psihologic și individual; Eisenstein, prin același procedeu artistic înalță pînă la epopee faptul divers, în sfîrșit observat sub aspectul său colectiv și social.*"[12]

Schematic vorbind, Eisenstein utiliza eroul colectiv într-o modalitate proprie dramei tradiționale a individului.

> „*Dacă doriți* — glumea numai pe jumătate regizorul — *crucișătorul acționează aici ca un Romeo, populația de pe scară e Julieta, iar cazacii sînt familiile Montague și Capulet care se opun unirii lor ...*"

Explozia dialectică era astfel tradusă, prin intermediul montajului, într-o imagine artistică de inegalabilă substanțialitate și înaltă valoare stilistică.

Montajul este cel care conferă, îndeosebi ultimei părți a filmului, prin intensificarea treptată a ritmului, o creștere fără precedent a tensiunii emoționale. Este vorba de episodul întîlnirii crucișătorului cu escadra care-l urmărea. Pentru turnarea acestei scene, comisarul Armatei Roșii, M. V. Frunze a pus la dispoziția tînărului regizor sovietic întreaga flotă din Marea Neagră. Deși era deja sfîrșitul lunii noiembrie, turnarea se anunța sub auguri favorabili, fiindcă soarele ilumina feeric. Planul filmării era simplu: întreaga flotă se deplasa spre vaporul care-l „juca" pe *Potiomkin* și, ajunsă la o anumită distanță, trebuia să lanseze o salvă de avertisment, iar ca răspuns, în semn de *„Nu ne predăm!"*, pe bastiment avea să se ridice steagul roșu. „Duble" nu se puteau face, salva era costisitoare și Frunze nu aprobase decît una singură. Se estimase, însă

---

* Ca termen de comparație, cităm următoarea precizare făcută de Pudovkin, în studiul său *Regizorul de film și materialul cinematografic*, scris în 1926: „Un film de metraj obișnuit cuprinde aproximativ 500 de fragmente..."

că echipa nici n-are nevoie de mai mult și — după cum ne povestește Grigorii Alexandrov — aparatele de filmat fuseseră instalate pe muntele Balaklavi, toată lumea urmărind, în larg, apropierea flotei. Spectaculosul filmării atrăsese o mulțime de invitați din Sevastopol, mai ales numeroase tinere, la grațiile cărora cineaștii erau, cu toții, deosebit de sensibili. Una dintre aceste invitate și-a manifestat curiozitatea: cum vor ști comandanții navelor momentul salvei? Care e consemnul? Cum se poate comunica la asemenea distanțe? *„Dar e simplu* — a intervenit amabil Eisenstein. *Voi agita acest drapel alb".* Și, mașinal, cineastul flutură steagul. În aceeași clipă văzură, la orizont nori de fum și aerul vibră de tunete. Plini de rîvnă, comandanții care îl urmăreau prin binoclu, acționaseră reflex, deși se aflau încă foarte departe, spre desperarea lui Tissé, care nu-și putuse utila și el aparatul cu teleobiective. Muniția fusese irosită, o „dublă" nu mai intra în calculele consumului de muniție stabilit de Amiralitate, scena salvelor n-a mai figurat în ediția definitivă a secvenței . . .

E greu de închipuit, însă, unde ar mai fi putut fi integrată, atît este de complet, de desăvîrșit episodul. El începe cu ceea ce Eisenstein va denumi, mai tîrziu, un moment de „montaj tonal", prin intermediul căruia este sugerat nu atît ritmul unei acțiuni cît atmosfera ei. Ne aflăm în ambianța unei nopți limpezi, în largul mării, motiv exaltat, nu odată, pe linie romantică, de toate artele. Noaptea de pe „Potiomkin" poartă însă în ea pecetea neliniștii, a alarmei, căci crucișătorul se pregătește să întîmpine 12 vase de luptă pornite în urmărirea sa. Contemplăm razele lunii care se sparg în cioburi, umbra strajei înmărmurită pe punte, corpul masiv al navei scăldat de talazuri, îl vedem pe conducătorul răscoalei, Matiușenko tresărind din ațipire și trăgînd cu sete din țigară; indicatoarele de bord, raza reflectorului scurmînd prin necunoscutul beznei și somnul în tremur chinuit al matrozilor. Sub aripa fîlfîindă a zorilor, un revărsat de zi, cum numai

Eisenstein și Tissé au știut să-l redea, vasul se trezește la viață. Obosiți de veghe, ochii scrutează largul. Telemetrul se rotește și el neîncetat, căutînd . . . căutînd... Într-un tîrziu, de undeva din umbrele tremurînde ale orizontului se desprind amenințătoarele contururi ale vaselor de război, „cnutul" ridicat de țarism împotriva răsculaților mării. Țevile de tun ale crucișătorului se ridică încet. Afetele sînt dezbrăcate de veșmîntul prelatelor. Lifturile ridică obuzele. Operațiile decurg fără greș, cu rigoare aproape mecanică.

Nu pentru salve de salut, sîntem pregătiți, ci pentru o luptă, evident inegală și necruțătoare, pentru un inevitabil sfîrșit. Împietriți lîngă afete, în așteptarea semnalului de luptă, matrozii măsoară distanța din priviri. Una după alta, giganticele, lacomele țevi de tun umplu dreptunghiul ecranului, cătînd drept spre spectator. Pîrghiile de oțel ale mașinilor, bielele, se zbat nebunește, ca niște inimi vii, în contrast cu încremenirea servanților așteptînd dezlănțuirea furtunii. Pe catarg, steagul cel roșu flutură nepieritor. Un matroz semnalizează: — *„Treceți alături de noi !..."* Iar crucișătorul își continuă, impetuos, plutirea, inamicul aflîndu-se acum în bătaia tunurilor sale . . . Inamicul? Gurile de tun umplu din nou ecranul, turelele își urmăresc ținta cu degetele lor arătătoare, palmele matrozilor sînt încleștate pe oțelul înghețat al obuzelor, mașini, arme și oameni au devenit una, veghind împreună destinul comun. Și din nou își dezvăluie tunurile, în solemna lor trezire, gurile lor rotunde, gata în orice clipă să slobozească moartea care adastă inertă pe țeavă . . .

— *„Tragem sau . . ." ?* Chipul încordat al unui matroz se destinde într-un zîmbet cald. Răspunsul răsună în imagine cît se poate de limpede: steagul roșu va flutura liber pe catarg, steagul roșu a învins din nou, marinarii Flotei Mării Negre nu vor trage în tovarășii lor. Și, la fel ca în secvența prelatei, un emoționant și omenesc — *„Fraților !"* va încheia, în apoteoză, dialogul. Turelele își vor coborî gurile de tun amenințătoare și, într-o erup-

ție incandescentă de bucurie, matrozii vor alerga spre pupă, vor umple gabiile, pasarelele, platformele bateriilor și *„Peste capetele amiralilor țariști au răsunat uralele frățești . . .“*

Uriaș, masiv, puternic, domeniu de neînfrînt al revoluției proletare, crucișătorul trece prin escadră cu steagul cel roșu fluturînd victorios. Și prova lui sfarmă parcă dreptunghiul convențional din pînză și lumină al ecranului, într-o nestăvilită izbucnire în sală, în istorie, în univers . . .

Așa se termină filmul, final triumfal, greu de dat uitării. Dar exprimă el adevărul istoric? Cum se știe, după trecerea prin escadră, lipsit de alimente și combustibil, crucișătorul a pribegit săptămîni de-a rîndul pe mare. Vînat de nave de război care, fie că nu-l găseau, fie că nu îndrăzneau să-l găsească — *„Potiomkin“* era doar cel mai puternic bastiment din flota Rusiei țariste — crucișătorul acostă, în cele din urmă, în rada portului Constanța. Guvernul rus făcuse presiuni asupra României să-i considere pe răsculați drept infractori de drept comun. Dar, după cum observa ziarul britanic „Times“*, guvernul român refuză această atribuție polițienească, „ceea ce era și de așteptat *de la guvernul unei națiuni care se respectă*“ (sublinierea aparține lui V. I. Lenin). Sub presiunea forțelor progresiste, România nu numai că nu a predat guvernului țarist pe „infractorii“ de pe „Potiomkin“, dar le-a acordat ospitalitate și azil politic. Și abia după preluarea vasului de către autoritățile constănțene, izbutiră navele țariste să „captureze“ crucișătorul și să-l întoarcă la Sevastopol.

A știrbit oare Eisenstein ceva din adevărul istoric încheind minunata poveste a crucișătorului înainte de coborîrea steagului său roșu? Incontestabil că nu! Cineastul nu făcea decît să transpună în imagine concluzia lui Lenin, după care „ « Potiomkin » a rămas un teritoriu de nebiruit al revoluției și, *oricare i-ar fi soarta (s.n.)*, ne aflăm în fața unui fapt incontestabil și foarte semnificativ: încercarea de a crea un *nucleu al armatei revoluționare.* Nici un fel de represiuni, nici un fel de victorii parțiale ale contrarevoluției nu vor anihila importanța acestui eveniment. Rubiconul a fost trecut!“*

Încheindu-și filmul astfel, Eisenstein dovedea probitatea sa de artist, înalta sa conduită filosofică. *„Dacă fotografierea poate fi denumită veridicitate* — nota el — *atunci în atitudinea noastră față de fapt noi nu oferim veridicitate, ci faptul istoric real.“* Mai mult decît veridicitate, deci, sensul faptului istoric. Dacă filmul ar fi fost realizat de către un albgardist — reflecta Eisenstein — tema scării nici n-ar fi existat.

> *„Albgardistul ar fi preferat să-l arate în filmul său pe «Potiomkin» intrînd în Constanța pentru a se preda autorităților române, ar fi accentuat cu toate mijloacele prăbușirea răscoalei și ar fi introdus, probabil, reîntoarcerea lui «Potiomkin» la Sevastopol.“*

Numai că aceste elemente istorice autentice n-ar fi reflectat *sensul* faptului istoric, dimpotrivă, i-ar fi mistificat valoarea. Dezvăluindu-i esența, Eisenstein consacrase un nepieritor monument cinematografic, revoluției. Finalul filmului său nu era numai o concluzie plină de adevăr, ci și o cuceritoare metaforă poetică. Așa cum, în episodul prelatei, întregul organism al crucișătorului trecea de partea matrozilor aflați în primejdie, întregul organism al flotei trecea acum de partea echipajului răzvrătit. Finalul sugera astfel o nouă viziune, îmbrățișînd în amploare nu numai o navă, nu numai flota, ci Revoluția însăși. Căci ce altceva devenise în final imaginea crucișătorului, desprinzîndu-se parcă de ecran, decît generalizarea poetică a temei revoluției ruse?

Eisenstein se achitase în mod strălucit de sarcina pe care o primise, realizase marele film al revoluției din 1905. Despre aceasta avea să noteze,

* Citat de V.I. Lenin în articolul *„Țarul Rusiei caută ocrotire împotriva propriului său popor“* — *Opere complete*, vol. X, pag. 343.

* *Ibidem.*

în stilul său înaripat: *„Finalul moştenitorului de pe ecran al istoricului crucişător a fost bine soluţionat cu o victorie. Pentru că, întocmai aşa, şi revoluţia anului 1905, deşi înecată în sînge, s-a revărsat în vinele istoriei, ca un predecesor măreţ al victoriei finale din Octombrie . . .“*[13]

„POTIOMKIN“ PORNEŞTE ÎN LARG... În arhivele sovietice se conservă o fotografie ciudată: e datată 19 ianuarie 1926 şi e dedicată Agadjanovei: „Din ziua lansării la apă a *Crucişătorului*“ . . . Din fotografie ne zîmbeşte un Eisenstein reflexiv, deşi cu totul neobişnuit pentru că — închipuiţi-vă ! — poartă bărbuţă. Nu din cochetărie . . . Pur şi simplu nu mai găsise timp să se bărbierească, atît fusese de scurt răgazul care-i mai rămăsese pînă la terminarea filmului. A montat *Crucişătorul* în zece zile şi zece nopţi de muncă istovitoare. Cînd la „Bolşoi Teatr“ începuse deja proiecţia, Eisenstein şi Aleksandrov abia terminau montajul ultimelor acte. În 1960, Aleksandrov povestea că în ziua premierei făceau naveta cu motocicleta între studio şi teatru, transportînd bobinele una după alta. Cînd fu terminat şi montajul ultimei bobine, Eisenstein o luă sub braţ şi urcă pe motocicletă. Aceasta, însă, avu o pană în Piaţa Roşie şi cei doi alergară pe jos, o jumătate de kilometru, pînă la Teatrul Mare.[14] Dar să-l lăsăm mai bine pe Eisenstein să evoce finalul spectacolului, intrat în legendă:

„Urc tot mai sus, de la parter la mezanin, din etaj în etaj, şi pe măsură ce îmi sporeşte emoţia vînez lacom şi neliniştit aplauzele... Întreaga sală a fost zguduită ca de explozie, prima oară în scena ridicării steagului roşu. A doua oară — atunci cînd a bubuit tunul de pe «Potiomkin». Continui să cutreier pustiile coridoare concentrice ale foaierului. Sînt singur ! Pînă şi controlorii se află în sală. Este doar o reprezentaţie atît de neobişnuită: prima proiecţie de film din istoria Teatrului Mare. Acum va urma, cu siguranţă, cea de a treia salvă de aplauze: «Potiomkin», teritoriu de nebiruit al revoluţiei, va trece prin escadra — amiral ...
Şi dintr-o dată simt că mă trece o sudoare rece. Cum de nu mi-am dat seama ! În febra montajului noi am uitat să lipim cu acetonă ultima parte a filmului. Pentru ca fragmentele de montaj să nu se răzleţească le fixam cu salivă şi le întindeam apoi montezei să le lipească. Am văzut prima variantă şi am desfăcut-o; am văzut-o apoi pe-a doua şi am desfăcut-o din nou. Şi acum îmi amintesc clar: monteza n-a avut cînd să mai lipească varianta definitivă. Înţepătoarea acetonă nu poate fi înlocuită prin salivă. După muzică aud că ultima bobină a şi început. Ce-aş mai putea face? Bezmetic, cobor etajele în serpentină ale culoarelor. Acum ... va urma bluff-ul ! Fîşii-fîşii vor ţîşni din aparat. Iar respiraţia finalului va fi inevitabil distrusă.
Şi închipuiţi-vă !... Minune ! Saliva ţine. Filmul trece pînă la sfîrşit. Şi fără să ne credem ochilor, desfacem apoi în cabină cu uşurinţă, bucăţelele care ţinîndu-se una de alta cu o forţă miraculoasă, ca un întreg, s-au scurs prin aparatul de proiecţie...“

Nu găsiţi că s-ar putea scrie un întreg roman despre filmul acesta? Roman care nu s-ar încheia nici pe departe în momentul fericit al triumfului care a urmat la Teatrul Mare, cînd publicul s-a ridicat, ca un singur om, ovaţionînd, cînd orchestra celebrului Teatru, căreia i se întîmpla pentru prima oară să acompanieze o proiecţie, a început să „aplaude“ cu arcuşul în pupitre, după tradiţia muzicienilor, iar Eisenstein, pe scenă, strîngîndu-i în jurul său pe „cei cinci de fier“, mulţumea sfîrşit de emoţie, buimăcit de fericire şi osteneală.

Despre drumul lui *Potiomkin* în lume s-a şi scris chiar într-un roman. În *Succesul,* carte apărută în 1930, Lyon Feuchtwanger dă o imagine a triumfului pe care l-a trăit în Germania filmul *Crucişătorul Orlov,* aşa cum, de hatîrul cenzurii, îi schimbă scriitorul numele.

Faptele istorice arată că în Germania, în jurul filmului lui Eisenstein, s-a dat o luptă îndîrjită, cu întorsături din cele mai neaşteptate. Iată calendarul evenimentelor autentice: la 24 martie 1926, Comisarul guvernamental pentru ordinea publică s-a declarat îngrozit de film, care ar „face parte dintr-un vast plan de propagandă revoluţionară“, iar cenzura l-a interzis. La 10 aprilie, Comisia Superioară l-a autorizat, totuşi, cu tăieturi. La 12 iulie filmul era din nou interzis, în urma gălăgioaselor manifestaţii de protest naziste. La 2 octombrie, filmul primea din nou viza sa de difu-

zare, iar ulterior cenzurile din Bavaria și Wurtenberg, landuri în care organizațiile de dreapta erau deosebit de influente, își anunțau decizia de a-l interzice.

Transpunînd pe planul ficțiunii această epopeică bătălie pentru a deschide drum pe ecran unei opere artistice de neînfrînt, Feuchtwanger își introduce unul din personajele cărții, pe filistinul ministru al Bavariei Klenk, în sala ticsită de public în care, într-un cinematograf din Berlin, rulează *Crucișătorul*:

> *„La această oră matinală, cînd celelalte cinematografe berlineze sînt închise sau își rulează filmele în fața unui pumn de oameni, aci se strîng mașinile grămadă. Polițiști, gură-cască. Filmul « Crucișătorul Orlov » a rulat de treizeci și șase de ori pînă acum, de patru ori pe zi, și a fost văzut de 36 000 de berlinezi. Totuși, oamenii sînt înfrigurați de parcă li s-ar prezenta azi, pentru întîia oară, spectacolul spectacolelor, așteptat de-o lume întreagă...“*

Dar Klenk nu observă doar ecranul. Conformist cum e, ministrul bavarez e deosebit de sensibil la reacția publicului. Și iată cum percepe el episodul în care echipajul crucișătorului se răscoală:

> *„Oamenii, și aceia de pe ecran și cei din fața-i, sînt cuprinși de un vîrtej. De ce-or fi așteptat atîta vreme? Dar acum a sosit clipa, acum se răzvrătesc, acum, în sfîrșit, începe. Și cei din fața ecranului nu mai pot de bucurie, îi aplaudă pe semenii lor de pe ecran. Cu aplauzele lor spintecă muzica pătrunzătoare ca niște lovituri de ciocan, monstruoasă biruitoare, crîncenă, în timp ce marinarii de pe ecran pornesc să-i hăituiască turbat, grotesc pe ofițeri ... Klenk șade tăcut, i-a pierit piuitul, șade namila de bărbat și tace mîlc. N-are nici un rost să interzici așa ceva! Există, îl tragi în piept cu fiece răsuflare, există în lume, e o altă lume, ar fi o prostie să tăgăduiești. Trebuie să privești filmul, trebuie să asculți, această muzică nu poate fi interzisă ...“*

Și nici n-a putut fi! S-a încercat în Franța, în Anglia și în alte țări să se bareze drumul filmului către ecrane. La Londra, interdicția era sfărîmată în 1929. La Paris, Léon Moussinac îl urmărește, surprins și din ce în ce mai cucerit, în mica sală de proiecție de la sediul reprezentanței comerciale a „Sovkino“. Copleșit de emoție, aleargă la

colegii săi din conducerea asociației „Ciné-Club de France“, împărtășindu-le convingerea că a văzut nu cel mai bun film sovietic, ci cel mai bun film al cinematografiei universale! Sîmbătă 13 noiembrie 1926, la ora 4 după-amiază, *Crucișătorul* „ancorează“ pentru prima oară la țărmul Franței. Pentru a se sustrage interdicției cenzurii, invitațiile au fost difuzate strict în rîndul membrilor cine-clubului, dar și așa cei doritori de a asista la spectacol sînt prea mulți pentru spațiul limitat al sălii. În cinematograf, atmosfera era încinsă, „suprarealiștii de serviciu“ — notează Moussinac — „se pregăteau pentru obișnuita lor frondă zgomotoasă“; se aflau în sală și destui inamici declarați ai revoluției sovietice, și totuși, de îndată ce s-a stins lumina, filmul a pus definitiv stăpînire pe întreg publicul. Iar la sfîrșitul proiecției — își amintește de astă dată Sadoul — întreaga sală s-a ridicat în picioare, aclamînd tînăra cinematografie sovietică.[15]

Autoritățile au îngăduit proiecția de la „Ciné-Club de France“, dar cînd asociația „Amicii lui Spartacus“ a preluat ștafeta, îndrăznind să-l prezinte de cîteva ori, într-o uriașă sală de spectacole, în fața a aproape 30.000 de spectatori, prefectul poliției din Paris dizolvă, pur și simplu, cineclubul. „Amicii lui Spartacus“ nu mai există. *Crucișătorul* însă, rămîne! La campania desfășurată în favoarea reprezentării sale participă activ Cocteau, Gance, Aimé și alte personalități ale culturii franceze. Prin Paris trece Douglas Fairbanks care-i declară, lui Jean Renoir, într-un interviu: *„Are o forță care depășește tot ce au făcut pînă acum englezii, americanii și germanii. Un film minunat!“*[16] Fairbanks nu se mulțumește doar cu omagii. El transportă în bagajul său personal o copie a filmului pe care o va prezenta în Statele Unite, încă în toamna anului 1926. Fascinat, Charles Chaplin este, în America, cel dintîi care-l apreciază drept *„cel mai bun film din lume!“*

La Paris, însă, „cel mai bun film din lume“ n-a putut fi văzut încă multă vreme. Abia în

1950, o sală de artă smulge autorizația de proiecție publică. Biletele se vînd ca pîinea caldă, dar cu opt zile înaintea premierei, Ministerul Informațiilor își retrage din nou autorizația! Ei și?... Doi ani mai tîrziu, la aproape douăzeci de ani de la premieră, publicul parizian primește, ca pretutindeni, în triumf, nemuritoarea peliculă. Cum spunea Feuchtwanger? „Există, n-ai ce face!" Într-un fel, *Crucișătorul Potiomkin* repeta istoria inspiratorului său. Aidoma vasului, filmul însuși peregrina pe oceanele lumii, stîrnind furtună oriunde „ancora".

A fost, totuși, un moment cînd s-a crezut că destinul filmului este inevitabil pecetluit: în anul 1941, în timpul evacuării, un convoi transportînd arhivele cinematografiei sovietice a fost surprins și incendiat în regiunea Tula. Negativul filmului lui Eisenstein a fost distrus!

Lovitura părea să fie ireparabilă dar... La capătul războiului, într-o subterană a Berlinului în flăcări, a fost descoperită intactă o copie a negativului original. O copie care suportase pe ea intervențiile cenzurii germane; totuși mai mult decît nimic. După acest negativ a fost editată în 1950 o versiune sonoră, cu o partitură muzicală de Kriukov. În 1973, o altă versiune, și mai completă, avea să fie reconstituită în Statele Unite, sonorizată cu partitura originală, compusă de Edmund Meisel și stabilită în colaborare cu Eisenstein pentru premiera germană.

Și iată că nemuritorul *Crucișător* a început din nou să colinde lumea...

Ca *Olandezului zburător*, peregrinările-i sînt însoțite de legende. Se spune că marinarii crucișătorului „De zewenz Provincien", ancorat în Indonezia, s-au răsculat după proiecția filmului lui Eisenstein și au pus stăpînire pe vas. La Viena, proiecția de la circul Bush ar fi fost urmată de o puternică manifestație, care a pus în alarmă poliția. În alte locuri s-ar fi produs violente ciocniri de stradă.

Autorul rîndurilor de față preferă ca în loc să citeze fapte istoriografice transmise de izvoare

literare, să evoce, pentru prima oară, un episod pe cît de inedit pe atît de tulburător, care are avantajul că a fost trăit de el însuși. Evenimentul s-a petrecut la București, în 1955, cu prilejul aniversării semicentenarului răscoalei de pe „Potiomkin". Se știe că, după ce au beneficiat de calda ospitalitate a poporului român, participanții la răscoală nu s-au mai putut întoarce în patria lor, unde erau amenințați cu pedeapsa capitală. Cei care au riscat să treacă frontiera, au plătit clipa lor de curaj cu viața. Alții au emigrat în Occident, dar chiar și acolo, în Elveția, un Matiușenko a putut fi răpit de Ohrană și dus pînă în Rusia, în fața plutonului de execuție.

Cei mai mulți dintre potiomkiniști s-au stabilit în țara noastră, unde și-au întemeiat, cu timpul, noi familii; unii au fost împroprietăriți după primul război mondial, alții au lucrat în extracția petrolieră. Și așa s-a scurs o bună jumătate de secol...

Abia pătruns în competiția cotidiană a jurnalisticii, mi-a fost dat să particip în calitate de tînăr reporter la o solemnitate ai cărei protagoniști fuseseră invitați să fie vreo sută de supraviețuitori ai legendarei răscoale, naturalizați în țara noastră. Pătrunzînd în sala de spectacole a „Muzeului de istorie a P.C.R., a mișcării revoluționare și democratice din România", mă străduiam să-i întrevăd pe eroii anului 1905 în bătrîneii care se plimbau încetișor prin foaier — cei mai tineri aveau 70 de ani! — mișcîndu-se țeapăn în hainele de gală cu care, se vedea bine, nu erau prea obișnuiți. Ca ziarist, am încercat să înfirip o convorbire, solicitînd pe unul sau pe altul să-și depene amintirile. Primeam însă un răspuns stereotip:

— „E mult de-atunci!"

A urmat ședința festivă, le-au fost înmînate medalii comemorative, pe care bătrînii le primeau tăcuți și tot fără glas se întorceau la locurile lor. Oarecare animație a produs doar știrea că pensiile aveau să le fie sporite. O anume inerție domina mereu aplauzele, care abia dacă se auzeau în sală. Atmosfera deveni și mai stingheritoare,

atunci cînd bătrînii au fost rugați să evoce, de la tribună, gloriosul moment . . . evident, cine vrea... Și nu s-a oferit nimeni. Mai bine-zis, nu că n-ar fi dorit, dar nu puteau, fiindcă unul sau altul, aflați chiar acolo, în prezidiu, încercară cu toată bunăvoința. „E atît de mult de atunci. E greu de povestit!" — abandonau ei, unul după altul, microfonul.

Timp de ani și ani m-a urmărit amintirea acestei neputințe de a istorisi a bătrînilor „potiomkiniști". Era, poate, oboseala firească a memoriei, era la mijloc și vîrsta lor înaintată și jumătatea de secol scursă peste vieți. Dar cred că mai sălășluia acolo și frica de amintire, pentru că actul răscoalei îi costase nespus de scump: îi dezrădăcinase, le răpise patria, familia, prima iubire. Poate că trecuseră în viață prin momente cînd regretaseră prea înalta flacără a tinereții lor, poate că unii, cei mai osteniți, și-o renegaseră chiar. Fapt este că în solemnul moment al evocărilor, nici un potiomkinist n-a putut vorbi. Și atunci, resemnat, președintele adunării a încheiat cu un anunț convențional: „Urmează un film artistic . . ."

S-a făcut întuneric și pe ecran au apărut un crucișător, matrozi dormind în hamace, o halcă de carne pe care mișunau viermii. Spectatorii aceștia care veneau, cei mai mulți, de la țară, cu siguranță că n-aveau știință de existența filmului lui Eisenstein, care în București rulase pentru prima oară doar cu patru ani în urmă. Un timp, priviră ecranul indiferent, pînă ce, la un moment dat, i-am simțit vînzolindu-se. Cred că s-a întîmplat atunci cînd, examinînd cu lupa carnea alterată, medicul vasului decide că e comestibilă. Atunci, îmi amintesc bine, atunci s-a auzit distinct, în sală, un strigăt: „SOBAKA". Nu „cîine", în românește, ci-n limba tinereții lor. Iar în scena prelatei, strigătele aveau să se generalizeze. Clocotea parterul de bătrîni și cred că nici Fellini n-ar fi putut închipui un cadru mai straniu, mai bizar, mai grotesc și mai tragic totodată decît imaginea aceea a moșnegilor sărind din scaun și amenințînd, ecranul, cu pumnul. Și cînd în imagine a izbucnit, în sfîrșit, răzmerița, a explodat de mînie nu numai crucișătorul ci și sala însăși . . .

I-am simțit, în clipa aceea, pe bătrînii pînă mai adineaori atît de inerți, apatici, indiferenți — redevenind tinerii potiomkiniști ai legendei. Pînă atunci îi suspectasem de impostură, mi se părea că nimeriseră pe vas din eroare, dar în momentul răscoalei am recunoscut adevărul tinereții lor, atunci *i-am crezut*, cînd i-am simțit, pentru o clipă, gata s-o ia de la capăt. Și-mi voi aminti mereu finalul acelei extraordinare proiecții, cum poți întîlni doar o dată în viață, și numai dacă ești foarte norocos! Eisenstein însuși, să-i fi fost martor, ar fi înflorit de mîndrie. Opriți în foaier de năvala amintirilor, bătrînii povesteau fără să-i mai întrebăm: „Cel de la proră eram eu!" sau „Eram pe catarg!" — se proiectau în film de parcă acolo s-ar fi consumat adevărata răzmeriță. N-avea decît Eisenstein să mărturisească că a născocit scena prelatei, că scara odesită nici n-a cunoscut masacre, că nici un olog fantomatic nu se rostogolise vreodată, pe treptele ei! Veridicul atmosferei, adevărul tensiunii copleșiseră inexactități de detaliu și-i propulsaseră în trecut, cu forță de necrezut, pe bătrînii aceia pînă mai adineaori tăcuți și osteniți, țepeni în hainele lor de sărbătoare . . . Era ca neașteptata erupție a unui lanț de vulcani stinși, sub formidabila energie a acestui film unic, dovedind puterea de influență și transformare umană ce o poate dobîndi imaginea cinematografică mînuită de un om de artă autentic.

Greșesc oare dacă susțin că acest episod bucureștean din biografia filmului lui Eisenstein ar binemerita să circule — alături de legendele răscoalei din flota olandeză și demonstrației de stradă de la Viena — prin istoriile cinematografiei? . . .

La trei ani după această întîmplare bucureșteană, într-o altă capitală europeană, la Bruxelles, o sută din cei 117 critici invitați să indice *„cel mai bun film al tuturor timpurilor"*, pronunțau unul și același titlu: *Crucișătorul Potiomkin.*

„Există, n-ai ce face! Rămîne în lume . . . ." — scrisese, profetic, cu un sfert de veac înainte, Feuchtwanger. Și iată cum, cea mai prigonită peliculă din analele istoriei își dobîndea, în pofida rezistenței cenzorilor obscuri și polițailor ignoranți, recunoașterea drept cel mai bun film al tuturor timpurilor.

Uriaș, masiv, puternic, domeniu de neînfrînt al artei revoluției, filmul crucișătorului își croia drum în largul lumii, fluturîndu-și triumfător steagul său roșu. Impetuoasa operă de artă trecea prin vremuri salutată cu salve de onoare de către escadrele cinematografiei mondiale. Și imaginea-i sfărîma parcă dreptunghiul convențional din pînză și lumină al ecranului, într-o nestăvilită izbucnire în viață, în univers, în posteritate . . .

Crucișătorul „Potiomkin" mai biruise o dată...

POSTFAȚĂ

Cei ce participau la premiera mondială a *Crucișătorului Potiomkin* știau că aniversează, la 28 decembrie 1925, împlinirea a două decenii de la Revoluția din 1905. În contextul mai larg, al istoriei artelor, ei erau totodată martorii momentului în care, prin străfulgerarea unei opere capitale, cinematografia își încununa primii treizeci de ani de existență. Pentru că, tulburătoare coincidență, nesesizată încă, pe cît știm, de vreun autor, ambele evenimente avuseseră loc într-o aceeași zi de 28 decembrie!

Din *28 decembrie 1895* pînă în *28 decembrie 1925* — de la primele „vederi" animate pe pînza de la Grand-Café pînă la „cel mai bun film al tuturor timpurilor", prezentat pe giganticul ecran de la Bolșoi Teatr, chintesență a trei decenii de căutări și împliniri — iată un drum pe care l-am refăcut și noi în această călătorie prin „vîrstele peliculei"!

Dacă ar fi să-l cităm pe Lèon Moussinac, remarcabil filmolog francez, am putea spune că n-am făcut pînă acum, în această retrospectivă, decît să explorăm „vîrsta ingrată" a cinematografului: vîrsta primilor pași împleticiți, dar și pe cea a dobîndirii conștiinței de sine, a conturării unei fizionomii specifice. Din film în film, din „capodoperă" în *capodoperă*, am putut vedea cum, pornind de la o descoperire tehnică indecisă în aplicații, „omul cu aparatul de filmat" a trăit revelația imaginii însuflețite, a unui limbaj autonom, a unei noi arte, „cea de-a șaptea", cum avea s-o denumească Riccioto Canudo, artă cu legi specifice și destin de circulație universală.

Ne despărțim de cititor în momentul în care miraculoasa jucărie a lui Lumière a devenit unealta de creație cu care Eisenstein reușește perfecțiunea monumentalului său *Crucișător* (1925). Din acest moment, cinematograful, fie el și mut,

a căpătat alte axe de referință și a intrat sub unghiul altor criterii de apreciere, pătrunzînd, cu drepturi depline, în ansamblul artelor contemporane.

Dar cu aceasta arta filmului e încă departe de a-și fi spus ultimul cuvînt. Drumul pe care-l mai are de străbătut e lung și plin de neprevăzut. Un al doilea excurs posibil prin istoria cinematografiei mondiale ar urma să înfățișeze apogeul și dispariția artei mute în amintirea căreia, în anii'40, un Sadoveanu încă se mai putea exprima elegiac ca despre *„vremea bună a cinematografului"*. *„Am preferat și prefer filmul tăcut"* — mărturisea scriitorul în *Mutul* („Fantazii răsăritene", 1946). Pentru ca să o înțelegem pe deplin, povestea „filmului tăcut" ar putea continua cu marile creații ale lui Lupu Pick, Fritz Lang și Georg Wilhelm Pabst în Germania, cu „poeții" burlescului american Buster Keaton și Harold Lloyd în Statele Unite, cu „impresioniștii" francezi Abel Gance și Marcel L'Herbier în Franța, cu clasicii sovietici Vsevolod Pudovkin și Aleksandr Dovjenko, și încă mulți, mulți alții. Și, firește, ar fi de dorit, ba chiar s-ar impune, investigarea altor „vîrste cinematografice", în care filmul, recunoscîndu-și în sunet o dimensiune posibilă și necesară, și-a continuat cu perseverență drumul spre autodefinire.

Dar, spre liniștea (sau neliniștea? !) editorului și a criticilor, toate acestea sînt deocamdată numai proiecte, idei încă vagi și fișe rînduite în sertare. Realitate palpabilă nu e decît începutul de „roman" al istoriei cinematografului, cu care autorul a vrut să prelungească viața unor filme aproape uitate și să readucă în atenție destinele unor oameni pentru care jocul de lumini și umbre a fost mistuitoare pasiune, cînd n-a fost chin . . .

Amintirii acestor *filme* și *destine* umane li se dedică atît volumul de față, cît și năzuința spre altele posibile . . .

NOTE BIBLIOGRAFICE

ARGUMENT

1 T. Caranfil: *Liviu Rebreanu despre cinematografie*, în „Studii și cercetări de istoria artei", seria „Teatru, muzică, cinematografie", tom 12, nr. 1/1965, pag. 86.
2 cf. Gheorghiu Manuela: *Cinematograful, un aliat al istoriei*, în volumul „Arta și literatura în slujba independenței naționale"; coord. I. Frunzetti, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1977, pag. 226.

I. STROPITORUL STROPIT

1 cf. Jacques Deslandes și Jean Richard: *Histoire comparée du Cinéma*, Ed. Casterman, Paris, 1966, Tome 1, pag. 227.
2 Georges Sadoul: *Louis Lumière*, Ed. Științifică, București, 1966, pag. 31.
3 ***, *Filozofia antică* — antologie filozofică, Editura Minerva, București, 1975, pag. 111—115.
4 Georges Sadoul, *op. cit.*, pag. 106.
5 Duane Prable: *Man creates Art creates Man*, Caufield Press, San Francisco, 1973, pag. 292.
6 cf. René Jeanne și Charles Ford: *La naissance du Cinéma*, în *Prélude à la Belle Epoque*, Ed. Denoël, Paris, 1956, pag. 155.
7 Citat de Deslande și Richard: *ibid.*, pag. 217.
8 *ibid.*, pag. 219.
9 cf. *op. cit.*, pag. 113.
10 Maxim Gorki: *Opere*, vol. 23, E.P.L., București, 1962 pag. 300 (corespondență publicată pentru prima oară în ziarul „Odeskie Novosti", la 6 iulie 1896).
11 Vincent Pinel: *Louis Lumière*, în „Anthologie du Cinéma", Paris, 1974, tome, 8, pag. 397.
12 Georges Sadoul: *op. cit.*, pag. 64, foto 11.
13 *ibid.*, pag. 64.
14 Victor Pierrot: *A Paris, il y a soixante ans, naissait le Cinéma*, Cinémathèque Française, Paris, 1955, pag. 3.
15 cf. M.G. Coissac: *Histoire du Cinématographe*, Paris, 1925, pag. 188.
16 Vincent Pinel: *op. cit.*, pag. 397.
17 citat de René Jeanne și Charles Ford: *op. cit.*, pag. 146.
18 Georges Sadoul: *op. cit.* pag. 39.
19 citatul de mai sus ca și cele care urmează sînt extrase din articolul *Cinematograful Lumière*, reprodus în ediția română a *Operelor* lui Maxim Gorki, Editura pentru literatură, București, 1962, vol., 23, pag. 209—304.

20 Georges Sadoul: *op. cit.*, pag. 59.
21 Claude Mauriac: *L'oubli*, Ed. Grasset, Paris, 1966, pag. 78.

II. VOIAJUL ÎN LUNĂ

1 Maurice Bessy şi Lo Duca: *Georges Méliès, mage*, Ed. Pauvert, Paris, 1961, pag. 45.
2 Reconstituire cf. *Amintirilor* lui Georges Méliès, citate de Deslandes şi Richard în vol. II, *Histoire Comparée du Cinéma*, Ed. Casterman, Paris, 1968, pag. 407.
3 Maurice Bessy şi Lo Duca: *op. cit.*, pag. 183.
4 cf. Jacques Deslandes: *Le boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès*, coll. „7ème Art", Ed. du Cerf, Paris, 1963, pag. 26.
5 cf. Georges Sadoul: *Méliès*, coll. „Cinéma d'aujourd'hui", Ed. Seghers, Paris, 1961, pag. 105.
6 Deslandes şi Richard, *op. cit.*, tome II, pag. 343.
7 Georges Méliès: *Les vues cinématographiques*; reprodus de G. Sadoul în *Méliès*, pag. 95.
8 Deslandes, şi Richard, *op. cit.*, pag. 431.
9 cf. „Cinémonde" din 1 aug. 1930, pag. 538.
10 citat de G. Sadoul în *Méliès*, pag. 128.
11 *ibid.*, pag. 105.
12 Deslandes şi Richard, *op. cit.*, pag. 458.
13 Georges Sadoul, *op. cit.*, pag. 90.
14 Raymond Fielding: *The March of Time 1935–1951*, Oxford Press, New York, 1978, pag. 34.
15 citat de Georges Sadoul în *Méliès*, pag. 43.
16 cf. Maurice Bessy şi Lo Duca: *op. cit.*, pag. 15.
17 *ibid.*, pag. 16.
18 Georges Sadoul: *op. cit.*, pag. 115.
19 *ibid.*, pag. 116.
20 *ibid*, pag. 42.
21 Maurice Bessy şi Lo Duca: *op. cit.*, pag. 206.

III. MARELE JAF AL TRENULUI (ATACUL TRENULUI)

1 Citat de J.L. Rieupeyrout în prefaţa volumului *Western* Ed. du Cerf, Paris, 1953.
2 André Bazin: *Ce este cinematograful?*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968, pag. 139.
3 Lewis Jacobs: *The Rise of American Film*, Brace and Comp., New York, 1939, pag. 37.
4 în *Histoire Générale du Cinéma*, tome II, „Les Pionniers du cinéma", Ed. Denoël, Paris, pag. 155.
5 Karel Reisz: *Tehnica montajului cinematografic*, Ed. Studioului cinematografic „Bucureşti", 1963, pag. 33.
6 *ibid.*, pag. 34.
7 John Howard Lawson: *Film şi creaţie*, Ed. Meridiane Bucureşti, 1968, pag. 34.

8 cf. Charles Ford: *Histoire du Western*, Ed. Horay, Pari pag. 51.
9 Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. II, pag. 436.
10 *ibid.*, pag. 436.
11 în *The Western from Silents to Cinerama*, Bonanza Books, New York, 1962, pag. 49.
12 *ibid.*, pag. 50.
13 J.H. Lawson: *op. cit.*, pag. 56.
14 Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du Cinéma*, Ed. Universitaires, Paris, 1963, pag. 275.
15 J.L. Rieupeyrout: *La grande aventure du Western*, Ed. du Cerf, Paris, 1964, pag. 438.
16 L. Jacobs: *op. cit.*, pag. 38.
17 Fenin şi Everson: *op. cit.*, pag. 51.

V. MICROBII VESELI

1 cf. L. Jacobs, în *op. cit.*, pag. 38.
2 cf. Gianni Randolino, în *Storia del cinema d'animazione*, Einaudi, Torino, 1974, pag. 32.
3 Maurice Bardèche şi Robert Brasillach: *Histoire du Cinéma*, Ed. Denoël et Steele, Paris, 1935, pag. 52.
4 cf. Georges Charensol: *Le Cinéma*, Larousse, Paris, 1966, pag. 223.
5 cf. Georges Sadoul, *op. cit.*, tome II, „Les Pionniers du Cinéma", pag. 390.

V. INDEPENDENŢA ROMÂNIEI

1 Sorin Carnabel: *Cinematograful în Bucureştii de altădată*, în „Vremea", din 12 mai 1935.
2 Paul Teodorescu: *Victor Eftimiu, scenarist, interpret şi producător de film*, în „Caiet de documentare cinematografică" nr. 1/1969.
3 Manuscris inedit, în colecţia Arhivei Naţionale de filme, Bucureşti.
4 cf. Georges Sadoul, *op. cit.*, tome III, vol. 1, pag. 6.
5 După informaţii furnizate de Ioan Massoff în *Teatrul românesc*, vol. IV, Ed. Minerva, Bucureşti, 1962, pag. 353.
6 Statistică alcătuită de autor după informaţiile lucrării *Producţia cinematografică din România* — filmografie adnotată de I. Cantacuzino şi B. T. Rîpeanu, vol 1, Bucureşti, 1970.
7 „Rampa" din 14 mai 1912.
8 Paul Teodorescu: *op. cit.*
9 „Rampa" din 14 mai 1912.
10 „Rampa" din 11 aprilie 1913.
11 Matei Rusu: *Cinematograful e o artă?*, în „Rampa" din 30 dec. 1911.
12 Al. Macedonski: *Filmi şi filmi, literatură şi literatură*, în „Universul" din 30 nov. 1913.

13 în „Viața românească" din 1912, pag. 354.
14 *Romania Films*, în „Viitorul" din 19 sept. 1912
15 cf. dr. Ion Cantacuzino: *Momente din trecutul filmului românesc*, Ed. Meridiane, București, 1965, pag. 13.
16 Ioan Massoff: *op. cit.*, pag. 354.
17 *ibid.*, pag. 394.
18 în „Adevărul" din 9 nov. 1911.
19 în „Studii și cercetări de istoria artei", seria „Muzică, teatru, cinematografie", nr. 1, din 1967.
20 *Interviu cu Grigore Brezeanu*, în „Rampa", 13 aprilie 1913.
21 Paul Teodorescu: *op. cit.*, pag. 31.
22 „Cuvîntul" din 14 dec. 1933.
23 *Op. cit.*, tome III, vol. I, pag. 303.
24 „Scena" din 19 aprilie 1918.
25 Leon Popescu: *Memoriu asupra unui program cinematografic*, București, 1913.
26 cf. Manuela Gheorghiu: *Cinematograful, un aliat al istoriei*, în vol. „Arta și literatura în slujba independenței naționale", coordonator Ion Frunzetti, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1977, pag. 226.
27 Emilia Altentoch: *Zur Soziologie der Kino*, Jena, 1914.
28 „Gazeta Ilustrată", din 24 martie 1912.
29 I. Massoff: *Participarea lui Petre Liciu la începuturile cinematografiei naționale*, în „Caiet de documentare cinematografică" nr. 1 din 1969.
30 „Vremea" nr. 643, din 29 martie 1942.
31 Ion Cazaban: *Relația document-ficțiune în filmul artistic românesc*, în „Caiet de documentare cinematografică" nr. 1 din 1969.
32 cf. Manuela Gheorghiu: *op. cit.*, pag. 226.
33 vezi „Studii și cercetări de istoria artei", nr. 1/1967.
34 Aura Puran: *Vă prezentăm filmul „Independența României"*, în „Caiet de documentare cinematografică" nr. 7–8 din 1976.
35 Fond „C.I. Nottara", corespondență, scris. 20.847, Biblioteca Academiei R.S.R.
36 Interviu cu Leon Popescu, în „Rampa" din 19 aprilie 1913.
37 G. Sadoul: *op. cit.*, tome III, vol 1, pag. 303.
38 „Viitorul" din 7 sept. 1913.
39 Citat din „Revărsat de Zori" — Lugoj, în *Producția cinematografică din România*, vol. I, partea II-a, pag. 17.
40 în „Cinema", nr. 2 din 1977.
41 cf. „Ion Cantacuzino": *Momente din trecutul filmului românesc*, pag. 16.
42 „Adevărul literar și artistic" din 23 aprilie 1922.
43 în „Rampa" din 18 ian. 1914.
44 cf. „Studii și cercetări de istoria artei", seria „Muzică, teatru, cinematografie" nr. 1, din 1969, pag. 107.
45 în „Cuvîntul Liber" din 15 oct. 1920.

VI. NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI

1 Iris Barry: *D.W. Griffith*, The Museum of Modern Art, New York, 1965.
2 Linda Arvidson: *When the Movies were Young*, New York, 1925, pag. 128.
3 Lillian Gish: *Filmele, domnul Griffith și eu*, Ed. Meridiane, București, 1973, pag. 91.
4 Iris Barry: *op. cit.*, pag. 19.
5 Vachel Lindsay: *The Art of the Motion Picture*, New York, 1915.
6 Lillian Gish: *op. cit.*, pag. 150.
7 *ibid.*, pag. 151.
8 Iris Barry: *op. cit.*, pag. 19.
9 Lillian Gish: *op. cit.*, pag. 181.
10 *The Man Who Invented Hollywood* — „The Autobiography of D.W. Griffith", Louisville, 1972, pag. 91.
11 Karel Reisz: *op. cit.*, pag. 42.
12 Raoul Walsh: *Un demi-siècle à Hollywood*, Ed. Calman Lévy, Paris, 1976,
13 Georges Sadoul: *op. cit.*, tome IV, Denoël, Paris, 1974, pag. 24.
14 Allan Nevins și Henry Steele Commager: *Istoria Statelor Unite*, Ediție autorizată, Ed. Cartea Românească, București, 1945, pag. 219.
15 Billy Bitzer: *His Story*, New York, 1973.
16 Pierre Sorlin: *„La Naissance d'une Nation" ou la reconstruction de la famille*, în „L'Avant-scène du Cinéma", nr. 193–194, oct. 1977.
17 „The Moving Picture World", din 13 martie 1915.
18 Pierre Sorlin: *Histoire d'un Film* în „L'Avant-scène du Cinéma", nr. 193–194, oct. 1977.
19 Iris Barry: *op. cit.* pag. 48.
20 reprodusă în „The Symposium", aprilie-iulie 1933.
21 Robert M. Henderson: *D.W. Griffith, his Life and Work*, New York, 1972, pag. 162.
22 Serghei Eisenstein: *Dickens, Griffith și noi*, în *Izbrannîie stati*, Moskva, 1956.
23 reprodus în „Cahiers du Cinéma", ian. 1964.

VII. JUDEX

1 Henri Fescourt: *La fois et les montagnes*, Paris, 1969, pag. 88.
2 cf. Robert Florey: *La lanterne magique*, Cinémateque Suisse, Lausanne, 1966, pag. 20.
3 Francis Lacassin: *Lettres de Léon Gaumont à Louis Feuillade*, în „Cinéma' 65", nr. 95 pag. 77.
4 Henri Fescourt: *op. cit.*, pag. 88.
5 Georges Sadoul: *op. cit.*, tome III, vol. 1, pag. 36.
6 Citat de Francis Lacassin în *Feuillade* — „Anthologie du cinéma", Paris, 1966, pag. 267.

7 René Clair: *Reflecții despre film*, Ed. Meridiane, București, 1968, pag. 63–65.
8 cf. Georges Sadoul, în *op. cit.*, tome II, vol. 1, pag. 192.
9 Bardèche și Brasillach: *op. cit.*, pag. 107.
10 Francis Lacassin: *op. cit.*, pag. 244.
11 Ulrich Gregor și Enno Patalas: *Geschichte des Films*, Gütersloch, Siegbert Mohn, 1952.
12 Robert Florey: *op. cit.*, pag. 23.
13 Fr. Lacassin: *op. cit.*, pag. 247.
14 În „Ciné-Miroir", 1929, pag. 758.
15 Georges Sadoul: *op. cit.*, tome III, vol. 1, pag. 144.
16 „L'Information" din 30 iulie 1923.
17 „L'Humanité" din 21 febr. 1918.
18 cf. Fr. Lacassin, *op. cit.*, pag. 264.
19 Comunicat de Jacques Champreux în „L'Avant-scène du Cinéma" din 1–15 iulie 1981, pag 15.
20 T. Caranfil: *Cu René Clair despre prezentul și viitorul cinematografului*", în „Secolul XX" nr. 10, 1965, pag. 212.

VIII. INTOLERANȚĂ

1 Lillian Gish: *op. cit.*, pag. 229.
2 Lillian Gish: *ibid.*, pag. 249.
3 cf. William Z. Foster: *Schiță a istoriei politice a celor două Americi*, E.P.L.P., București, 1954, pag. 347.
4 Balázs Bela: *Arta filmului* ESPLA, București, 1957.
5 cf. Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. IV, pag. 176.
6 René Jeanne și Charles Ford: *op. cit.*
7 King Vidor: *On D.W. Griffith Influence*, în „Films in Review", nov. 1975, pag. 547.
8 V.I. Pudovkin: *Despre arta filmului*, ESPLA, București, 1957.
9 Renè Clair: *Reflecții despre film*, Ed. Meridiane, 1968, pag. 45.
10 Serghei Eisenstein: *Film Form*, New York, 1949, pag. 243.
11 cf. Georges Sadoul, în *op. cit.*, vol. IV, pag. 178.
12 A. Cavalcanti: *La scenografia nel film*, Roma, 1956.
13 cf. Iris Barry, *op. cit.*, pag. 35.
14 în *Film Form*. ed. cit.

IX. O VIAȚĂ DE CÎINE

1 Charles Chaplin: *Povestea vieții mele*, Ed. Muzicală, București, 1973, pag. 109.
2 Pierre Leprohon: *Charles Chaplin*, Ed. Meridiane, 1967.
3 Charles Chaplin: *op. cit.*, pag. 114.
4 Reprodus în *Focus on Chaplin*, Prentice Hall, 1971, pag. 34–38.
5 Charles Chaplin: *op. cit.*, pag. 117.

6 Frank Capra: *Autobiographic*, Ed. Stock, Paris, 1976, pag. 66.
7 M. Lapierre: *Anthologie du Cinéma*, Paris, 1946.
8 Interviu reprodus în „L'Express" nr. 1382, din 2 ian. 1978.
9 Jean Mitry: *Charlot*, Ed. Universitaires, Paris, 1957, pag. 82.
10 *** *A șaptea artă*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1966, pag. 257.
11 în „La Petite illustration" nr. 333, din 21 mai 1927.
12 „Filmul", nr. 12 din 1924, pag. 226.
13 „Colliers" nr. 96 din oct. 1935, pag. 76–78.
14 C.T. Robinson: *La verité sur Charles Chaplin*, Ed. S.P.E., Paris, 1933.
15 D.I. Suchianu: *Curs de cinematograf*, Ed. Cultura Românească, București, 1932, pag. 167.
16 reprodus în M. Lapierre: *Anthologie du Cinéma*, Paris 1946.

X. COMOARA LUI ARNE

1 în articolul *Despre cinematograful suedez* (1920), reprodus în „Cahiers du Cinéma", nr. 124, din 1961.
2 cf. Bengst Idestam-Almquist, în *Mauritz Stiller* — „Anthologie du Cinéma" nr. 124 din 1961.
3 Bengst Idestam-Almquist: *Drama e Rinascita del Cinema Svedese*, Roma, 1954.
4 Jean Béranger: *La grande aventure du cinéma suédois*, Paris, 1960, pag. 75.
5 cf. Idestam-Almquist, în *Mauritz Stiller*, pag. 223.
6 în „România Literară" din 18 decembrie 1975.

XI. MUGURI ZDROBIȚI

1 Lillian Gish: *op. cit.*, pag. 261.
2 cf. Eileen Bowser, în *D.W. Griffith*, New York, 1965, pag. 60.
3 Lillian Gish, *op. cit.*, pag. 234–235.
4 Serghei Iutkevici: *Griffith și actorii săi*, în *Contrapunct regizoral*, Ed. Meridiane, București, 1967, pag. 87.
5 cf. Georges Sadoul, *op. cit.*, vol. IV, pag. 514.
6 Iris Barry: *op. cit.*, pag. 28.
7 cf. Lillian Gish, *op. cit.*, pag. 297.
8 René Clair: *Reflecții despre cinema*, Ed. Meridiane, București, 1968, pag. 47–48.
9 După informația lui Eileen Bowser, în *D.W. Griffith*, pag. 60.
10 René Clair: *op. cit.*, pag. 48–49.
11 R. Griffith și A. Mayer: *The Movies*, New York, 1957.
12 „Positif" nr. 161 din 1974, pag. 15.
13 „Bianco e nero" nr. 2–3 din 1959.

XII. SEMNUL LUI ZORRO

1 Anita Loos: *A Girl like I*, New York, The Vicking Press, 1966.
2 cf. Jean Mitry: *Histoire du Cinéma*, Paris, Ed. Universitaires, vol. II, pag. 197.
3 Anita Loos: *op. cit.*, pag. 116.
4 Mary Pickford: *Sunshine and Shadow*, London, 1956, Ed. Heinemann, pag. 57.
5 Allan Nevins și H.S. Commager: *Istoria Statelor Unite*, Ed. Cartea Românească, București, 1946, pag. 182.
6 Charles Chaplin: *Povestea vieții mele*, *ed. cit.*, pag. 313.
7 citat de Bernard Eisenschitz, în *Douglas Fairbanks*, „Anthologie du Cinéma", tome 5, pag. 499.

XIII. NANUK ESCHIMOSUL

1 Evocarea copilăriei, tinereții și începuturilor de cineast ale lui Robert Flaherty se face după informații furnizate de fragmentul autobiografic *Film — die Sprache des Auges*, din volumul *Robert Flaherty*, culegere redactată de Wolfgang Klaue și Jay Leyda, Ed. Henschel, Berlin, 1964, pag. 73—84.
2 vezi John Saywell: *Le Canada hier et aujourd'hui*, Ed. Clarke Irwin & Comp. Limited, Toronto, 1976, pag. 34—37.
3 Robert Flaherty: *op. cit.*, pag. 75.
4 Episodul este reconstituit conform fragmentului memorialistic *Die Entstehung von Nanuk*, reprodus în culegerea citată, *Robert Flaherty*, la pag. 90—92.
5 cf. Richard Griffith: *The World of Robert Flaherty*, New York, 1953, pag. 83.
6 Robert și Frances Flaherty: *My Eskimo Friends*, Ed. Doubleday Page, New York, 1924 pag 132.
7 Arthur Calder-Marshall: *The Innocent Eye — The Life of Robert Flaherty*, Harcourt, Brace & World inc, 1963.
8 reprodus în *The Documentary Tradition from Nanook to Woodstock* — selected, aranged and introducing by Lewis Jacobs; Hopkinson and Blake Publishers, New York, 1974, pag. 15.
9 În „Filmforum" nr. 1, ian 1951.
10 * * * *Robert Flaherty*, pag. 116.

XIV. CEI TREI MUȘCHETARI

1 Jean Mitry: *Max Linder*, „Anthologie du Cinéma", juin 1966, pag. 294.
2 cf. Henri Fescourt: *op. cit.*, pag. 117.
3 Interviu cu Dmitri Tiomkin, în „Films in Review" nov. 1951.
4 Georges Sadoul: *op. cit.*, tome III, vol 1, pag 117.
5 Robert Florey: *„Un comique triste, Max Linder"*, în *La lanterne magique*, pag. 91.
6 Jean Mitry: *op. cit.*, pag. 313.
7 În „Cinémagazine" din 28 nov. 1924.
8 cf. Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. V., pag. 156.

XV. OPINIA PUBLICĂ (PARIZIANA)

1 cf. Robert Florey: *Francis R. Bushman*, în *La Lanterne magique*, pag. 54—55.
2 reprodus în „Cinéa-Ciné pour tous" din 15 nov. 1924.
3 *Sunshine and Shadow — The Autobiography of Mary Pickford*, pag. 114.
4 vezi „Mon Ciné" nr. 133 din 4 sept. 1924,pag. 20.
5 Charles Chaplin: *op. cit.*, pag. 234.
6 ibid., pag. 235.
7 ibidem.
8 în „Cinéa-Ciné pour tous" din 15 nov. 1924.
9 în *Le langage cinématographique*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1977, pag. 89.
10 Jean Mitry: *Charlot*, pag. 91.
11 Charles Chaplin: *op. cit.*, pag. 236.
12 în „Cinéa-Ciné pour tous" nr. 13 din 15 mai 1924, pag. 9.
13 Interviu republicat în „La revue du Cinéma" nr. 17 din sept. 1948.
14 cf. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du Cinéma*, *ed. cit.* pag. 327.
15 în „Cinéa-Ciné pour tous" nr. 45 din 15 sept. 1925.

XVI. NEOBIȘNUITELE AVENTURI ALE LUI MISTER WEST

1 Luda și Jean Schnitzer: *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Les Editeurs Français Reunis, Paris, 1966, pag. 63.
2 *ibid.*, pag. 65.
3 „Kino-foto" nr. 1, Moscova, 1922.
4 în „Kino" nr. 12, Moscova, 1918.
5 N.A. Lebedev: *Ocerk istorii kino SSSR — Nemoe kino* Goskinoizdat, Moscova, 1947, pag. 113.
6 citat de E. Șmulevici în *Lev Kulesov*, „Anthologie du Cinéma", tome 8, pag 361.
7 reconstituire după prelegerile din volumul *Iskusstvo Kino*, izd. Teakinopeciati, Moscova, 1928.
8 ibidem.
9 cf. N.A. Lebedev: *op. cit.*, pag. 111.
10 E Smulevici: *loc. cit.*

XVII. RAPACITATE

1 Frank Norris: *Mac Teague, o întîmplare din San Francisco*, Ed. „Univers", București, 1973, pag. 8.
2 *ibid.*, pag. 45–46.
3 *ibid.*, pag. 67
4 Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. VI, pag. 219.
5 Bardeche și Brasillach: *op. cit.*, pag. 254.
6 Jean Mitry: *Histoire du cinéma muet*, vol. 3, Ed. Universitaires, 1973, pag. 159–160.
7 Frank Norris: *op. cit.*, pag. 309.
8 „Mon Ciné" din 25 aprilie 1925.
9 „Life" din 1 ian. 1925.
10 „Exceptional Fotoplays", dec. ian. 1925.
11 text adaptat după stenograma publicată în revista „Premier Plan" vol. 29.

XVIII. KINOGLAZ (CINEOCHIUL)

1 cf. Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. V, pag. 283.
2 *La longue marche de Joris Ivens* în „Le Monde" nr. 10536 din 1978.
3 în *Revoluția kinoglazului*, articol scris în 1923 și reprodus în „Cahiers du Cinéma" nr. 144 din 1963.
4 cf. „Iskusstvo Kino" nr. 4 din 1957.
5 „Cinémonde" nr. 41 din 1 aug. 1929, pag. 725.
6 *Art in Cinema, a Symposium of the Avangard*, Arno-Press, New York, 1968.
7 vezi Jean Mihail: *Filmul românesc de altădată*, București, 1967, pag. 141.
8 Georges Sadoul: *op. cit.*, vol. V, pag. 314.

XIX. ULTIMUL DINTRE OAMENI

1 „Cinéa-Ciné pour tous" nr. 29, Paris, 15 ian. 1925.
2 *A șaptea artă* vol. I, *ed. cit.*, pag. 166.
3 André Gide: *Journal*, Ed. de la Pléiade, pag. 172.
4 *A șaptea artă*, vol. II, *ed. cit.*, pag. 107.
5 Lotte Eisner: *Murnau*, Ed. Le Terrain Vague, Paris, 1964, pag. 65.
6 *ibid.*, pag. 66.
7 *ibid.*, pag. 69.
8 „Cinema" nr. 578, București, 24 aprilie 1942.

XX. CRUCIȘĂTORUL POTIOMKIN

1 „Convorbiri despre Eisenstein", în volumul *Crucișătorul Potiomkin — Ivan cel Groaznic*, editat de Studioul Cinematografic „București", 1964, pag. 333.
2 Grigori Aleksandrov: *Le cinéaste et son temps*, Ed. Progress, Moscova, 1979, pag. 59–60.
3 „Pravda", din 19 dec. 1925.
4 *Crucișătorul Potiomkin — Ivan cel Groaznic, loc. cit.*
5 S.M. Eisenstein: *Izbrannîie socinenia*, Ed. Isskustvo, Moskva, 1964, vol. I, pag. 126.
6 *Crucișătorul Potiomkin — Ivan cel Groaznic, ed. cit.* pag. 17.
7 I. Rostovțev: *Bronenoseț Potiomkin*, Ed. Isskustvo, Moscova, 1962.
8 Belá Balázs: *Arta filmului*, ESPLA, București, 1957, pag. 115.
9 În „L'Avant-scène du Cinéma", nr. 11, din 1962.
10 Mary Seaton: *Serguei M. Eisenstein*, Ed. John Lane, London, 1952, pag. 35.
11 G. Sadoul: *Convorbiri despre Eisenstein* în „Cinéma 60", nr. 46.
12 Léon Moussinac: *Le Cinéma Sovietique*, Gallimard, Paris, 1928, pag. 150.
13 Pentru analiza făcută de Eisenstein filmului său *Crucișătorul Potiomkin*, vezi articolul *Caracterul organic și patosul în compoziția filmului «Crucișătorul Potiomkin»*, în S.M. Eisenstein: *Articole alese*, ed. Cartea Rusă, București, 1958, pag. 175–186.
14 Grigori Alexandrov: *Le cinéaste et son temps*, ed. cit., pag. 81.
15 În „L'Ecran Français", nr. 232 din 12 dec 1949 pag 5–6.
16 În „Ciné-miroir", din 15 iulie, 1926.

CUPRINS

ARGUMENT 5

I STROPITORUL STROPIT de **Louis Lumière** (Franța, 1895) **11**

„Ideea plutea în aer" (13); Un fonograf pentru văz (17); Primul cineast din istorie (23); La crepusculul secolului, era imaginii (29).

II VOIAJUL ÎN LUNĂ de **Georges Méliès** (Franța, 1902) 36

Accident în Place de l'Opéra (41); „Gentlemani, sînteți înșelați!" (46); Jubileul din anul 2002 (52); Întîlnire în Gara Montparnasse (57).

III MARELE JAF AL TRENULUI (ATACUL TRENULUI) de **Edwin S. Porter** (S.U.A., 1903) 62

Bravul pompier din Filmoteca Edison (63); Visele din hîrtia măcelarului (64); Vizualizarea lui „în timp ce" ... (69).

IV MICROBII VESELI de **Emile Cohl** (Franța, 1909) 81

Misterul „mișcării americane" (83); Nefericitul duce de Guise și cursa după dovleci (86); Întîlnire cu animația americană (93).

V INDEPENDENȚA ROMÂNIEI de **Grigore Brezeanu** (România, 1912) 97

După cuplet ... cinematograful! (98); „Pe-un film rătăcitor ... trecutul!" (105); Cinematograful pătrunde în istorie (115).

VI NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI de **David Wark Griffith** (S.U.A., 1915) 134

Pudoarea familiei Griffith (136); Istoria la lumina fulgerului (144); Un monument de celuloid (156).

VII JUDEX de **Louis Feuillade** (Franța, 1916) 166

Vocea patronului (168); De la „filmul de artă" la „viața așa cum e!" (172); *Fantômas*, *Vampirii* și „dicteul automat" (177); Viciul și virtutea (183); O eroare judiciară (190).

VIII INTOLERANȚĂ de **David Wark Griffith** (S.U.A., 1916) 195

Dincolo de Turnul Babel (197); Montajul și fluxul emoției (206).

IX O VIAȚĂ DE CÎINE de **Charles Spencer Chaplin** (S.U.A., 1918) 221

„Fă ca mine!" (224); „*The Tramp*" — *Vagabondul* (230); Fantoma și milionarul (239).

X COMOARA LUI ARNE de **Mauritz Stiller** (Suedia, 1919) 247

„Esențialul este imaginea" (249); Dramaturgia picturii (256).

XI MUGURI ZDROBIȚI de **David Wark Griffith** (S.U.A., 1919) 261

Școala lui „Didoubleyou" (263); „ „Ține-l așa, pînă pun lumina..." (266); Apusul unui gigant (272).

XII SEMNUL LUI ZORRO de **Douglas Fairbanks** (S.U.A., 1920) 277

„Z" — de la Fairbansks! (280); Fenomenul „*F.*" (283).

XIII NANUK ESCHIMOSUL de **Robert Flaherty** (S.U.A., 1922) 292

Căutătorul de comori (295); Publicitatea casei „Revillon" (299); „Kablunak" şi „Lanterna magică" (303); „Ecce Homo!" (311).

XIV CEI TREI MUŞCHETARI de **Max Linder** (Franţa, 1922) 317

Un „pugilat" artistic (324); Linder'tagnan — „Subţirelul muşchetar" (326).

XV OPINIA PUBLICĂ (PARIZIANA) de **Charles Spencer Chaplin** (S.U.A., 1923) 335

Producţia de filme şi „fordismul" (337); Ignorantul, înţeleptul şi ... eroarea (343); Fatalitate (347).

XVI NEOBIŞNUITELE AVENTURI ALE LUI MISTER WEST ÎN ŢARA BOLŞEVICILOR de **Lev Kuleşov** (U.R.S.S., 1924) 358

„Proiectul inginerului Garin" şi geografia montajului (360); „Filmul fără peliculă" (363); „Efectul Kuleşov" (366).

XVII RAPACITATE de **Erich von Stroheim** (S.U.A., 1924) 374

Caruselul unei cariere (377); „Nike din Samothrace" (387); Urmărirea din „Valea Morţii" (391); Puţină pulbere şi o teribilă duhoare (394).

XVIII KINOGLAZ (CINEOCHIUL) de **Dziga Vertov** (U.R.S.S., 1924) 401

De la „Kinonedelia" la „Kinopravda" (403); Viaţa privită cu „Ochiul Röntgen" (410).

XIX ULTIMUL DINTRE OAMENI de **Friedrich Wilhelm Murnau** (Germania, 1924). 422

De la *Caligari* la *Nosferatu* (423); „Kammerspiel" — o nouă etapă... (429); Misterul „camerei subiective" (436); „Optimismul" lui Emil Jannings (441).

XX CRUCIŞĂTORUL POTIOMKIN de **Serghei Mihailovici Eisenstein** (U.R.S.S., 1925). 445

Barometrul indică timp nefavorabil (450); Cel mai exploziv platou de turnare (456); „Pars pro toto" (457); Prelata şi fantezia (461); O zi cu ceaţă (466); „Şi deodată ..." (470); Crucişătorul întîlneşte escadra! (475); „Potiomkin" porneşte în larg (482).

POSTFAŢĂ 491

NOTE BIBLIOGRAFICE 493

I. II 250006

Redactor: VIORICA MATEI
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Bun de tipar: 15 martie 1982.
Apărut 1982; coli de tipar 21,17; planșe 18

Tiparul executat sub comanda nr. 620
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România